

O Sertão nos Limites da Linguagem
Representações do indefinível na escrita de João Guimarães Rosa

Rogério Paulo Oliveira e Cruz

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Fevereiro, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Clara Rowland.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Clara Rowland pelo acompanhamento e apoio. Esta dissertação é resultado não só da sua orientação, mas também do interesse despertado pela literatura brasileira e por questões em torno da representação nas suas aulas de licenciatura.

Um forte agradecimento aos colegas e amigos da Biblioteca Mário Sottomayor Cardia. A compreensão, apoio e interesse foram catalisadores de uma motivação redobrada que serviu para continuar.

Quero agradecer à Taiana por ter trazido a obra completa de Rosa do Brasil e, acima de tudo, pela amizade.

Agradeço ao meu pai pelo acompanhamento e reforço motivacional. Agradeço à minha mãe por estar sempre presente.

À minha irmã, Ana, agradeço a companhia. Fizemos este percurso em conjunto, seja ele o académico ou o vivido. Tantas conversas, debates e esclarecimentos levaram ao aprofundamento das questões que se apresentam neste trabalho. Haverá sempre mais mundo que palavras, mas penso poder contar contigo para ritmar o caos na nossa conversa infinita.

Esta dissertação é dedicada à Giulia. Foste quem viveu mais de perto esta etapa. Foi difícil, cansativo e, apesar de tudo isto, mantiveste-te ao meu lado, presente e dedicada como se tua dissertação se tratasse. Obrigado por tudo.

RESUMO

Esta dissertação tem como objectivo estudar as tensões e os limites da representação na obra de João Guimarães Rosa. A linguagem, como lugar conceptual e sistémico, oferece resistência ao que é indefinido, mas através de Rosa ela serve de espaço para representar, ou dar lugar, a um limite além-palavra. No primeiro capítulo será abordada a posição estético-política do autor, tendo em conta a necessidade da linguagem se renovar para dar lugar à heterogeneidade e ao outro. De seguida são analisados os contos “Cara-de-Bronze” e “Meu tio o Iauaretê” pela encenação da irrepresentabilidade no centro da escrita. Os contos serão um ponto de partida para uma análise do romance *Grande Sertão: Veredas*. A palavra, aqui, sendo acolhedora de uma alteridade para sempre indefinida, torna-se espaço do vazio, fundadora ela mesma de uma indefinição. É assim representado o outro, pela presença da sua ausência na escrita.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; representação; indefinição; escrita; limite; forma; narrativa; outro.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to study the tensions and limits of representation in the works of João Guimarães Rosa. Language, as a conceptual and systemic place, offers resistance to what is indefinite, but through Rosa serves as a space of representation of a limit beyond discourse. On the first chapter we will discuss the aesthetic and political position of the author, minding the necessity of language to renovate itself so it can give a voice to heterogeneity and the other. Afterwards, the short stories “Cara-de-Bronze” and “Meu tio o Iauaretê” will be analyzed through the presence of the irrepresentable at the center of the text. These short stories will be a starting point to analyze the novel *Grande Sertão: Veredas*. In this novel language welcomes an always indefinite alterity. It becomes a space of emptiness, founder of the indefinite itself. This way the representation of the other is possible, through its present absence on the text.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa; representation; indefinite; writing; limit; form; narrative; other.

ÍNDICE

Introdução	1
1.A Escrita da Intuição	3
2. Poesia ou a Escrita do Ausente.....	18
Narrar por metades.....	20
Falta quase tudo	30
3.A Escrita do Colapso	34
Origens de uma pulsão para a morte.....	43
4.A Escrita do Infinito	49
O mundo sem fundo.....	50
As formas do O	56
O Pacto.....	63
O Outro	77
Aqui a estória acaba	81
Além do ponto final	88
Referências Bibliográficas.....	95

Introdução

Este estudo irá focar-se nos problemas da representação e da linguagem em João Guimarães Rosa. O problema da representação e dos seus limites é colocado na sua obra a partir de uma encenação constante do embate entre esses mesmos limites e a linguagem. Esta encenação ganha forma na incorporação do vazio na palavra que o acolhe e que, por ele, é moldada.

O limite da representação será analisado primeiramente através da visão estético-política do autor, assim como a define Eduardo Coutinho. A escrita de Rosa pressupõe uma criação produtiva que vai além dos lugares muito falados, utilizando a linguagem para ir além das concepções que nela se tentam fixar. Ultrapassando estereótipos, *topoi*, sistemas coercivos que encontram o seu lugar na linguagem, Rosa evoca um vazio que destrói ideologias e que reinventa o mundo. Por meio da representação do indefinível dá lugar a vozes que outrora estariam silenciadas, deixando fluir a heterogeneidade e indo contra a instrumentalização da língua. Rosa redescobre o mistério do que se dá como esclarecido.

O mistério é um dos elementos que permite criar um espaço de alteridade plena nos seus textos. Esse outro deixado como outro, que não é apropriado num sistema de ideias, permite uma escrita que dialoga com os seus limites e que consegue, em si, representar o movimento, a “travessia”, e criar pela palavra o encontro com o contingente.

O instante é presentificado na palavra criando uma representação de movimento, gerado pela dúvida, pelos lugares intermédios deixados indefinidos na palavra. O movimento não é criado, em Rosa, por um relato exterior, mas numa fuga a uma forma plena na própria narrativa. As margens das suas figuras – personagens, paisagens -, assim como dos seus textos, são colocadas em tensão permanente. Os textos dialogam com um exterior irrepresentável, assim como, internamente, contêm uma irrepresentabilidade que os faz transbordar e ser transbordados pela vacuidade exterior à escrita.

É a partir destas questões que achamos fundamental estudar os contos “Cara-de-Bronze” e “Meu tio o Iauaretê”, assim como o romance *Grande Sertão: Veredas*. Nestes textos, num primeiro plano, existe uma construção narrativa em torno de uma indefinição. Os aposentos de Cara-de-Bronze, a figura de Macuncôzo, ou mesmo as várias figuras

integrantes do “grande sertão”, são pontos de partida para analisar a escrita acolhedora do vazio. Outro aspecto é como, particularmente nestes textos, essa indefinição é transposta para a forma do texto. A especulação dos vaqueiros, como a dificuldade em contar a viagem de Grivo em “Cara-de-Bronze”, são representações narrativas da forma do texto que se adia, que muda entre encenação teatral ou roteiro de cinema, que se deixa “pela metade”, incompleto, e que, dentro de uma possibilidade de representar o acto poético, não se concretiza poesia. O onzeiro de “Meu tio o Iauaretê” é também criado numa tensão entre escrita e vazio, humano à beira do não humano. A narrativa é construída por uma fala intermédia que assimila em si um linguajar à beira do precipício do incomunicável. A fala de Macuncôzo faz adivinhar a iminência do além-palavra da onça que se concretiza no fim, quando o silêncio se apropria da palavra, incluindo o vazio da página na narrativa.

A relação íntima entre o narrado e a forma do texto é ainda evidente em *Grande Sertão: Veredas*. Os limites representados pela voz de Riobaldo, a sua dificuldade em enredar uma série de acontecimentos e de delinear as personagens que actuam na sua estória, vão de encontro à lemniscata final. O infinito é representado nas palavras finitas num jogo de tensões internas que fazem disseminar a dúvida. A representação do abismo, ou da forma sem forma, leva a uma indefinição que se propaga e que, para sempre, se reinventa.

A escrita do outro é, em *GSV*, gerada pela incapacidade do seu narrador abarcar os eventos num sistema coeso, numa teodiceia. Esta tensão aqui é eternizada, quando em “Iauaretê” é suplantada pelo silêncio. A escrita em *GSV* vai, além dos seus limites, fundir-se com o vazio, com o “nonada” primordial que a começa.

A leitura destes textos será feita em diálogo com críticos da obra de Rosa, nomeadamente João Adolfo Hansen e Clara Rowland, assim como com outros críticos literários e filósofos que, numa análise interdisciplinar, ajudarão a aprofundar o problema da representação do indefinível.

As transcrições que originalmente estão em português do Brasil não serão adaptadas. As traduções feitas por nós serão anunciadas. A ortografia utilizada, excluindo, em alguns casos, as transcrições, corresponde ao antigo acordo ortográfico.

1.A Escrita da Intuição

Muita coisa importante falta nome.

João Guimarães Rosa¹

Parte de uma funcionalidade o contorno dado ao mundo pela linguagem. Os espaços, com objectos que se definem e separam de um todo, são primeiro apropriados para o seu código lógico, gramatical, para serem depois, num movimento inverso, quem molda o mundo “objectivo” que a linguagem vai criando dentro de si. Nesta condição seria esperado da linguagem uma alienação cada vez maior entre si e aquilo a que se refere, como um movimento solipsista que se vai abstraindo, que se torna mais técnico e fechado e que, como consequência, vai fechando o mundo, reduzindo-o cada vez mais a uma função, consequência do *logos*, do discurso ou da lógica.² O *cosmos* começa a ser construído e delineado e a cada parte do todo é dada uma finalidade, um *telos* definido, criando um sistema coerente e coercivo, que revela tanto quanto esconde.

Começamos com uma aproximação entre esta função teleológica que a linguagem tem e o esclarecimento/iluminismo como é descrito e analisado por Theodor Adorno e por Max Horkheimer na *Dialéctica do Esclarecimento*³. O esclarecimento surge primeiro como uma desmistificação, ou desmitificação, do mundo: “o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. (...) O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”(Adorno & Horkheimer, 1985, p. 19). A abstracção e matematização, libertadas das imagens míticas e parciais, podiam ser usadas para observar o mundo de forma imparcial. Podiam quantificá-lo, classificá-lo e unificá-lo. Por outro lado, desta necessidade de esclarecer e unificar, o movimento que devia libertar o homem de superstição e de uma subjugação, acaba por ser ele mesmo um mecanismo opressor. “O esclarecimento é totalitário” porque unifica toda a heterogeneidade, tornando “o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas

¹ *Grande Sertão: Veredas*

² No *The Cambridge Dictionary of Philosophy* uma das definições de *logos* é: “Reason, reasoning, the rational faculty, abstract theory (as opposed to experience), discursive reasoning (as opposed to intuition)”(Audi, 2015)

³ Título da tradução de *Dialektik der Aufklärung* que vamos usar, feita por Guido Antonio de Almeida.

abstratas” e porque “só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade.”. O esclarecimento acaba por ser como o mito, pois também este, para além de querer “relatar, denominar, dizer a origem”, também queria “expor, fixar, explicar”(pp. 22, 23). Esta composição unitária do mundo pelo esclarecimento e pelo mito tem em comum o medo do que está “fora” da sua unidade. “Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica”(p. 29).

A coerção imposta ao existente pelo sistema unitário ou “totalitário” do esclarecimento emudece de antemão aquilo que observa. “A natureza é, antes e depois da teoria quântica, o que deve ser apreendido matematicamente. Até mesmo aquilo que não se deixa compreender, a indissolubilidade e a irracionalidade, é cercado por teoremas matemáticos.”(p. 37). O pensamento confunde-se com matemática e é ele próprio um instrumento, ou seja, coisa quantificável e fixada numa finalidade e numa categoria. “A unificação da função intelectual, graças à qual se efetua a dominação dos sentidos, a resignação do pensamento em vista da produção da unanimidade, significa o empobrecimento do pensamento bem como da experiência: a separação dos dois domínios prejudica ambos”(p. 47). A separação entre o pensamento e a experiência torna o homem alienado e a razão, aliada a uma matematização e quantificação, um sistema tautológico que eternamente se reproduz⁴. A experiência reduzida pelo pensamento e, consequentemente, o pensamento reduzido pela reduzida experiência vai escondendo o desconhecido, ou o caos. A falta de sentir o mundo para além das fórmulas do esclarecimento é um modo de eliminar aquilo que pode comprometer a unidade ou a funcionalidade dentro da unidade.

O “último homem”⁵, como o definiu Friedrich Nietzsche, tem como matriz esse fechamento para com o mundo. É o homem do fim da história, ou do fim da agência,

⁴ Em traços largos, não sendo o foco do nosso problema, esta reprodução fechada em si insere-se na crítica política e cultural de Horkheimer e Adorno, nomeadamente daquela da “Indústria Cultural” que massifica, ou industrializa, a experiência tornando-a uma simulação uniformizadora, criando um espectador alienado da práxis histórica. A experiência que devia libertar o indivíduo por um contacto directo com o mundo é substituída por uma experiência secundária, apreendida num processo de aculturação dentro da indústria de massas, tornando um possível agente produtor num consumidor passivo que reproduz uma ideologia dominante.

⁵ O “último homem” ou “letzter Mensch” seria a antítese do “Übermensch”. Seria este o homem que descobriu a felicidade e que não aspira mais que à saúde, aos prazeres amenos, ao passatempo e ao querer

acabando com ela pela inércia. O traço que aproxima esta observação de Nietzsche com aquela de Adorno e Horkheimer, para além da homogeneidade, é o modo como o homem esclarecido, como o “último homem”, vê os outros que o antecederam como tolos que vivem na obscuridade, numa mundividência fechada e ilusória⁶. “Noutro tempo toda a gente era doida”(Nietzsche, 2010, p. 33), diz o “último homem”. No entanto o homem tem em si algo que o move, anterior à forma que se fixa pela razão: “tendes ainda um caos dentro de vós”, diz Zarathustra. Enquanto houver contacto com esse caos primordial permanecem resquícios de uma ligação íntima com aquilo que escapa a qualquer mito ou equação. É a falta de caos, ou o achar-se fora dele, que torna o homem esclarecido, dentro da visão de Horkheimer e Adorno, o mais alienado.

A razão reprodutora, ou instrumental, que homogeneiza o pensamento, é reforçada ou mesmo uma consequência da linguagem, tal como o mito. Segundo Max Müller “a mitologia é natural e inevitável, e representa uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecermos nela a forma externa e manifestante do pensamento”(Cassirer, 1976, p. 11). Ainda diz que

[o] que hoje chamamos antropomorfismo, personificação ou animismo, foi, durante muitíssimos séculos, algo absolutamente necessário ao desenvolvimento da nossa linguagem e da nossa razão. Seria completamente impossível agarrar e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este acto de insuflar o nosso próprio espírito dentro do caos dos objectos, e refazê-los, voltar a criá-los, segundo a nossa própria imagem.(p. 144)

Seguindo a exposição que Ernest Cassirer faz, para Max Müller e Adalbert Kuhn “a mitologia aparecia como resultado da linguagem”(p. 142), ao contrário de Herder e Schelling que viam a primazia da natureza na formação da mitologia. O mecanismo

a mesma coisa que todos os outros: “Todos quererão a mesma coisa, todos serão iguais; quem quer que tiver um sentimento diferente entrará voluntariamente no manicómio”(Nietzsche, 2010, p. 33).

⁶ Kant define o iluminismo como sendo “a saída do homem de sua menoridade, da qual é o próprio culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir de seu entendimento sem a direção de outrem”(Adorno & Horkheimer, 1985, p. 81)

primordial, de transposição ou substituição, da linguagem, como aquele da mitologia, será aquele onde também o esclarecimento se vai formar.

É que, sobre a linguagem não se exerce exclusivamente a influência do mito, já que nele, desde as suas origens actua outra força, a da lógica. (...) durante o transcorrer desta evolução, as palavras se reduzem, cada vez mais, a símbolos conceptuais. (p. 161)

De símbolos míticos, propagados por um enredo que perpassa uma cultura, a símbolos conceptuais, desgarrados de uma narrativa referente, mas tendo como imposição uma outra, da vacuidade. De uma funcionalidade para explicar e enredar o que é observado e articulado na linguagem, a uma funcionalidade que explica e equaciona o que é observado.⁷

Para Cassirer a linguagem, no seu desenvolvimento, vai-se libertando cada vez mais do mítico. A lógica é o início de uma emancipação, se não seguir os contornos já expostos da *Dialética do Esclarecimento*. Por outro lado, é também a arte, ou a linguagem como arte, que se vai emancipar de estruturas como aquela do mito:

Há, porém, um reino intelectual em que a palavra, não só conserva o seu poder criador original, como também o renova, cada vez mais, permanentemente; dentro destas confinações, experimenta uma espécie de palingenesia constante, de renascimento ora sensorial, ora espiritual. Esta regeneração opera-se enquanto a linguagem se converte em caudal da expressão artística. Aqui recobra a sua plenitude vital, embora de uma vida não já sujeita ao mítico, mas esteticamente liberta.(p. 163)

Segundo Cassirer é na poesia lírica onde isto mais se manifesta. A poesia não se apegava nem ao mito nem à ordem lógica do discurso. Nela “[o] espírito vive nas palavras da

⁷ Não querendo generalizar a ciência, em todas as suas aplicações, sigo o “esclarecimento” ou “iluminismo” de Adorno e Horkheimer, que tem como características “o vangloriar-se com o saber, a timidez no contradizer, o agir por interesse, a preguiça nas investigações pessoais, o fetichismo verbal, o deter-se em conhecimentos parciais” e a união do entendimento humano “a conceitos vãos e experimentos erráticos”(Adorno & Horkheimer, 1985, p. 19).

linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta ou aquelas.” A poesia permite criar um mundo livre onde

[a] palavra⁸ e a imagem míticas, que ao princípio se opunham à mente humana como duríssimas forças realistas, perderam enfim toda a realidade e eficácia; transformaram-se num éter leve e brilhante, dentro do qual o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz por a mente desprezar as formas sensoriais da palavra e da imagem, mas por usá-las como órgãos, reconhecendo-as, deste modo, como realmente são: formas da sua própria auto-revelação.”(p. 164)

A libertação da linguagem pela sua componente artística, a que podemos chamar literatura, é também o argumento de Roland Barthes na *Lição*. Para Barthes uma linguagem é uma legislação subjugadora, onde a “faculdade de nos subtrairmos ao poder” assim como a “faculdade de não subjugarmos ninguém (...) não poderá existir senão no exterior [dela]”(Barthes, 1988, p. 17). A “legislação” da linguagem que subjuga o mundo a uma visão ou a uma construção fechada é algo também observado por Michel Foucault em *As Palavras e as coisas*:

por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem. (Foucault, 1991, p. 65)

O que é anterior à linguagem, o que é captado pelos sentidos de forma desregrada, é apropriado por um poder ordenador, primeiramente linguístico, mas também social, cultural e ideológico que a rege e é regido por ela. Existe um modo de ver o mundo inerente à linguagem que o define de antemão, assim como vem a definir o pensamento posterior e ordenador daquilo que foi experienciado. O modo que a linguagem tem para contrariar esta construção “gregária” e homogeneizante, de subverter as ideologias construídas no seu sistema é, segundo Barthes, na criação literária: “só nos resta (...) fazer

⁸ Palavra, neste contexto, refere-se à face discursiva e lógica de uma linguagem.

batota com a língua, trapacear a língua. Esta trapaça salutar (...) que permite conhecer a língua no exterior do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, é aquilo a que chamo literatura”(Barthes, 1988, p. 18). É na literatura que existe a consciência de que a linguagem é uma construção, ou, como diz Foucault, “literatura é, fundamentalmente, discurso que pode obedecer ao código em que é colocado, mas que no momento da sua criação, e em cada palavra que pronuncia, compromete esse mesmo código onde se situa e onde é compreendida”⁹(Foucault, 2015, p. 70). A literatura é o espaço lúdico onde a linguagem se torna um meio fecundo, plástico e “anárquico”, que foge às forças gregárias e se liberta dos seus significados saturados. É o lugar em que o desconhecido, o caótico ou o irracional podem ser explorados sem a tentativa pueril de os dominar.

No “diálogo” com Günter Lorenz (Lorenz & Rosa, s.d.), João Guimarães Rosa aponta os perigos e os limites da lógica e da razão. A vida guiada pelo “cérebro”, segundo Rosa, “ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional”. A literatura, seguindo estes termos, também deveria ser “tão ilógica como a minha [de Rosa], que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável”. Acrescenta ainda que “[a] lógica (...) é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar”. Rosa vê o sertão e o seu imaginário como um lugar de violência, mas não da violência industriosa dos campos de concentração ou das bombas nucleares. A violência no sertão para Rosa é uma violência “jenseits von Gut und Böse”¹⁰. A procura da linguagem, também além do bem e do mal, que leva à tal libertação anterior a qualquer disposição, assim como à libertação de uma codificação moralizante, permite o sertão falar sem correr o risco de ser “salvo” por Zé Bebelô, sem ser apropriado por nenhuma das forças que o tentam dominar

⁹ Traduzido por nós.

¹⁰ Rosa usa a expressão da obra de Nietzsche. Para além do bem e do mal estão as ações do sertanejo, assim como a sua linguagem. O sertanejo do imaginário roseano é adâmico, anterior a categorizações de bem e de mal. O mal inocente ou primordial do sertanejo, segundo Kathrin Rosenfield em *Os Descaminhos do Demo*, é representado principalmente pela figura do Hermógenes em *Grande Sertão: Veredas*. Opondo-se a esse mal está o mal representado por Zé Bebelô que “demonstra uma atitude muito mais moderna e aparentemente racional e esclarecida. Ele legitima a guerra como projeto iluminista e comtiano, cujo alvo é a instituição do Estado moderno, resumido no lema “Ordem, paz, progresso e constituição da lei”. Ao longo de [*Grande Sertão: Veredas*], porém, todas estas legitimações e racionalizações da guerra revelam-se falhas ou insuficientes, cedendo espaço à elaboração de uma imagem da guerra-sem-fundo, sem razão e sem causa, *além da de uma obscura aspiração à morte*”(Rosenfield, 1993, p. 103). A “guerra-sem-fundo” usa todos os meios necessários para chegar a um fim, tornando-se um mecanismo de rectificação moral aliada a uma eficiência industrial que no seu processo vai perdendo uma causa ou razão concreta, tornando-se apenas esse processo reproduzindo-se *ad infinitum*. Outras questões do mal serão abordadas mais à frente.

categoricamente ou ideologicamente. Acaba por ser esta a ética presente na escrita em Rosa: o fim de uma visão maniqueísta, condescendente, romantizada ou preconceituosa. O Sertão é nas suas obras o espaço de um outro inalcançável¹¹, indomado por ideias exteriores a ele, onde, como diz Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”(J. G. Rosa, 2017b, p. 49). A polifonia, ou pluralidade do sertão, é possível nos termos em que nada há para além do que está a ser. A travessia é o instante desapegado, movendo-se de encontro em encontro num “mundo movente”¹². É a abertura ao humano antes de ser o conceito “humano”, ao amor antes de ser a palavra “amor”, um lugar anterior à estandardização.

É por estas proposições que João Adolfo Hansen chama à literatura de Rosa, mais especificamente *Grande Sertão: Veredas*, uma “máquina de moer ideologias”(Hansen et al., s.d.). Isto acontece na “dramatização de formações ideológicas”, como é o caso das representações cultas do sertão, e no modo como “Rosa confere autonomia antropológica à ação dos seus personagens sertanejos”(Hansen, 2012, p. 125). As representações sertanejas não partem de um preconceito ou de um *topos* estético da alta cultura. Para além disso, segundo Hansen, Rosa selecciona a “particularidade histórica das diversas matérias sociais (...) relativizando, parodiando e esvaziando as verdades supostas nelas”, da mesma maneira que produz “vazios da significação”. É também na “integração das referências sertanejas em níveis metafóricos ou alegóricos de significação em que elas passam a conotar referências filosóficas e literárias universais.”(p. 121). É neste espaço lúdico que os significados se subvertem e antevê-se um vazio por detrás deles. Como diz Hansen, “as formas produzem um efeito de fundo indeterminado que o leitor tende a ler como se fosse um fundo substancial expresso no texto”. Faltando uma definição ou conceito que unifique essa ausência, “o leitor (...) tenta apreender e interpretar por meio dos conhecimentos não-literários a que recorre”. Para Hansen este processo faz antever uma essência exterior ao texto, que na verdade não passa de um recurso retórico, onde a leitura de cada um produz “o grande sertão da legibilidade a que está habituado”. Cada área do conhecimento, de conceptualização, que tenta unificar o sertão literário de Rosa, revela ser limitada, fazendo o movimento contrário de desintegrar sistemas lógicos ou de

¹¹ Assim como Hugo Monteiro define, seguindo Derrida: “«tout autre». O Outro como todo e qualquer outro: vivente, não vivente, humano ou inumano.” E ainda, o Outro como em Blanchot: “exterioridade absoluta e irreduzível, inapropriável e exterior ao sujeito, externo e estrangeiro.”(Monteiro, 2014, p. 94)

¹² Como José Carlos Garbuglio intitulou a sua obra.

significado exteriores a ele. As áreas do conhecimento, qualquer ferramenta de análise, é “moída”, expostos os seus limites para conhecer o mundo. O sertão que Rosa cria é o processo metafórico do caos, a linguagem que subverte o *logos*. A sua linguagem, forçando os limites dos conceitos fixados, “pressupõe que o leitor tenha outra imaginação, uma imaginação que deve ser produtiva, não meramente reprodutora do já conhecido”(p. 127) e que não se apoie apenas nas “mediações lógicas” para dar sentido ou comparação com aquilo que ele conhece. A escrita de Rosa parte da construção de uma indefinição que desconstrói todo um aparato discursivo, requisitando do seu leitor algo mais que a lógica ou a razão: a intuição.

Rosa usa a linguagem na sua vertente criadora, ou renovadora, libertando-a das suas (in)significâncias comuns, quotidianas, e da sua rigidez discursiva, como nas construções racionais e lógicas já abordadas. No prefácio feito à *Ficção Completa* de Guimarães Rosa, Eduardo Coutinho refere a “proposta estético-política” do autor. Como Rosa comenta no diálogo com Lorenz, também citado por Coutinho, “[s]omente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”(J. G. Rosa, 2017a, p. 13). Rosa vai acrescentar que “[o] que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária”(Lorenz & Rosa, s.d.). É na libertação da linguagem que Rosa revela ser revolucionariamente reaccionário. Como diz: “eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem”. É num processo virado para o arcaico, no seu sentido de *arké*¹³, que Rosa buscaria a revitalização¹⁴ da linguagem. O arcaico não seria um lugar fixo, anterior, mas uma percepção da totalidade histórica, um fundo sem fundo onde o contingente não se situa isolado, mas é na sua articulação com tudo o que lhe é prévio ou futuro. Não é algo fixo e imutável, mas, em vez disso, o lugar da originalidade, do movimento que perfaz tudo, a raiz da mutabilidade. Este é um processo que sai de um positivismo linguístico e é a percepção do “elemento metafísico” de uma língua, onde há “muito que não se pode

¹³ Aqui é elucidativa a definição que Giorgio Agamben dá ao termo: “Arcaico significa: prossimo all’arké, cioè all’origine. Ma l’origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l’embrione continua ad agire nei tessuti dell’organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell’adulto.”(Agamben, 2010)

¹⁴ Termo usado por Eduardo Coutinho no artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”.

compreender com a razão pura”(Lorenz & Rosa, s.d.). Rosa assim define o espaço irracional latente numa língua, a sua abertura para aquilo que não está completamente assimilado nos seus códigos, nomeadamente nos códigos criados de uma relação civilizacional ou cultural, que “sovam”¹⁵ uma língua com valores e saturações. É nestes termos que Rosa vê o “brasileiro” como uma língua que ainda não está saturada como estaria o português europeu. É uma língua mais rica metafisicamente não só por se aproximar dessa origem arcaica, onde ainda é livre de uma fixidez, mas também porque está em contacto próximo com as várias línguas africanas e sul-americanas, por isso mais inclusiva e maleável.

“[O] escritor deve ser um alquimista”, e no laboratório alquímico de Rosa o objectivo é ter “mais possibilidade de expressão”. Rosa, na entrevista com Lorenz, nomeia alguns dos seus métodos como escritor: “[p]rimeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”, e ainda “incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária que ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística”. A marca principal do seu método é recuperar as palavras do desgaste que lhes foi sendo imposto pela história, daí a limpeza do uso quotidiano e da procura do modo de dizer original do sertanejo “jenseits von Gut und Böse”. Esta fala original, arcaica, do sertão, não é uma apropriação regionalista concreta, como lembra Cavalcanti Proença¹⁶, mas uma fusão construída pelo autor. Outra origem que liberta a escrita de Rosa é “o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo em Coimbra”, quando, na visão de Rosa, o português europeu era ainda embrionário. Por fim, para além das raízes próximas da *arké* na “sabedoria linguística” do sertanejo e do escolástico medieval, há também uma preocupação em incluir a “espécie de dialeto” que é o “idioma formado sob a influência das ciências modernas”, não esquecendo o impacto do mundo científico, positivista, da ordem e do progresso, que na personificação de Zé Bebelo, por exemplo, se vai adentrando no sertão, tentando submetê-lo, mas acabando por ser mais uma das muitas vozes do mundo heterogéneo de Guimarães Rosa.

¹⁵ Referência a termo usado por Rosa em “Hipotrético”.

¹⁶ Vide *Trilhas no Grande Sertão*.

“[A]ssim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são da minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros”. A originalidade de Rosa, segundo o próprio, não passa por uma invenção pura sobre a língua, não é uma língua fechada. Como afirma Eduardo Coutinho, “[o] escritor não inventa “significantes” inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial”(Coutinho, 1983, p. 205). Também Cavalcanti Proença diz como a linguagem de Rosa é a “ampla utilização de virtualidades na nossa língua”(Proença, 1958, p. 75). Essas virtualidades mostram mais uma vez a ligação com o arcaico, pois tanto são recuperadas as palavras arcaicas, possibilidades da escrita agora esquecidas ou em desuso, como a língua está aberta a experimentar, ou, como diz Rosa, a “tapar um vazio”(J. G. Rosa, 2017b, p. 533) com novas possibilidades como o neologismo.

No prefácio de *Tutaméia*, “Hipotrérico”, Rosa ensaia de modo anedótico¹⁷ sobre neologismos. Por um lado, há neologismos construídos, palavras “fabricadas com intenção”, como novos instrumentos de trabalho, que é o caso de “altruísmo”, “egotismo”, “niilismo”, por outro, há aquelas que vêm intuitivamente “traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito”(J. G. Rosa, 2017b, p. 533). Há uma crítica subjacente à utilidade, ao “mundo da necessidade”, que em muitos traços se aproxima daquela que expusemos no início. “Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua”. A estrutura de reprodução das linguagens industriais e massificadas não dariam espaço a neologismos, pois a linguagem só teria de ser um meio eficiente para outros fins, fins esses onde “o objetivo prevalece o subjetivo” e onde “as coisas pesam mais do que as pessoas”. As linhas de produção do vocábulo massificado e estandardizado vão prevalecendo ao vocábulo daqueles mais intimamente ligados à *arké*:

¹⁷ Como Rosa escreve no prefácio “Aletria e hermenêutica” a anedota serve “talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.” Uma anedota “escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” (J. G. Rosa, 2017b, p. 483)

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas.(p. 533)

Uma linguagem não normatizada por um *mythos*, como é aquela da razão e de uma função prática, permite “que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem”.

Recuperando arcaísmos, criando novas relações ou configurações de vocabulário já existente, introduzindo neologismos sem forçar a língua, mas abrindo-a nas suas possibilidades, Rosa obtém o que Barthes dizia sobre a literatura como o modo de sair do poder ou da instrumentalização que rapidamente se fecha num *modus operandi* tautológico. A revitalização da linguagem passa por pensar a linguagem através dela mesma. Este é o processo eterno da literatura, revitalizar a palavra e voltá-la a um início inaugural.

Esse início inaugural é melhor reconstruído na escrita absorvendo traços da oralidade. Óscar Lopes comenta as possibilidades esquecidas da oralidade devido a uma “deformação escolar”(Lopes, 2019, p. 166). São características de uma “tradição milenar e oralmente viva” as possibilidades permitidas pela imprecisão da língua libertada de um suporte rígido. A imprecisão é mais uma manifestação da intuição, intimamente ligados à linguagem do sertanejo como Rosa o representa.

[U]ma das maiores qualidades desse estilo tão poético reside, a meu ver, na imprecisão um pensamento que, como dado imediato, é impreciso, em vez de mascarar de pseudoprecisão. Refiro-me a admiráveis anacolutos como «as abelhinhas espanam as asas, tarefazinha» ou «no bebedouro pombas bando», e ao uso impressionisticamente estenográfico de certos adjectivos em -vel ou -im: «Noite, o azulável, na parte serena do céu», «um regato fluifim que as pedras olham».(p. 167)

O pensamento flui, e a frase captura esse movimento na sua indeterminação. A forma da escrita de Rosa apropria-se destas características para expandir a sua possibilidade de expressão.

Simples características de virgulação como «gostava dela, muito», de ordem frásica como «aquilo eu não fazia», de diminutivo verbal ou pronominal como «arranjezinho um bom emprego» ou «amormeuzinho», a plasticidade prefixal, sufixal ou aglutinante que, em dados contextos, tornam perfeitamente natural uma «circuntristeza», um «madrugadamente» ou uma «gritamulta» são criações integráveis no espírito do idioma e que o vivificam.

Para Franklin Oliveira a “língua roseana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objectos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação”(Oliveira, 1983, p. 180). Como o autor diz, “a palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multi-significativa”. Isto é conseguido por essa indeterminação, ou imprecisão, que torna uma palavra próxima de um signo, um hieróglifo¹⁸, coisa viva e aberta, movente no mundo e com o mundo. A língua desperta uma nova relação com as coisas, como comenta Lopes:

O mundo parece mitificar-se, mas o que de facto acontece é que as nossas relações com as coisas se reanimaram: certas intenções humanas descobrem novas coisas, ou (o que é mais evidente pelas imagens dos Gerais sertanejos) certas coisas ou suas feições desconhecidas despertam em nós intenções ignoradas, sobre as quais nos ficamos interrogando.(p. 168)

Mary Daniel enumera três processos centrais na sintaxe da escrita de João Guimarães Rosa. Como modo de escrever o indefinível, o movimento impreciso do pensamento, a expressão livre da rigidez de uma língua estandardizada, Rosa recorre a

¹⁸ Como no “pensamentozinho (...) ainda na fase hieroglífica”(J. G. Rosa, 2017b, p. 369) do menino do conto “As Margens da Alegria”. O hieróglifo nestes termos remete a um espaço anterior a uma perda da inocência, como uma língua fundadora e próxima do silêncio que lhe antecedeu.

orações condensadas, a uma construção parentética e à construção elíptica. Seguindo a síntese que Coutinho faz da análise de Mary Daniel, as orações condensadas são aquelas que fundem várias orações numa sentença apenas através de um processo de justaposição.¹⁹ Este tipo de orações são, segundo Coutinho, “típicas da linguagem oral e de um processo de associação de ideias”(Coutinho, 1983, p. 215). Uma construção parentética é a presença de parêntesis num texto²⁰. As construções elípticas são a “simples omissão de um artigo ou pronome relativo até a elipse de partes inteiras da oração” e que se podem construir com “apenas de um destes elementos isolados [sujeito, verbo e complemento], ou de combinação de quaisquer deles”²¹. Para Coutinho estas construções elípticas mostram, por um lado, a componente da abertura da narrativa ao leitor, numa construção literária de relação, mas também a necessidade de superar a lógica para chegar ao “quem” do que está a ser dito.

A construção elíptica pode ser reforçada pela aglutinação e a afixação como outros processos que ajudam a criar esta indeterminação. Seguindo ainda o texto de Coutinho, a “afixação consiste no acréscimo, feito ao “significante” de um vocábulo, de um ou mais afixos que venham alterar o seu significado, sugerindo novas conotações.”²² Por sua vez a aglutinação “consiste na combinação dos “significantes” de dois ou mais vocábulos, de tal modo que o neologismo criado contenha significados de todos eles”²³. Quando opostos se podem fundir, abrindo espaços que a linguagem parecia não permitir, há espaço para fazer o impossível, de dizer o paradoxo. Rosa diz, na entrevista com Lorenz, que “paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem

¹⁹ Exemplos dados: “Mas a chuvaça tomava a gente de respirar, um bebia água, se assoava, se babava, homem tinha o que aguentar, as roupas iam pesando endurecidas, pé de cavalo trampeava um barro, voz ouvida não cabia.” ou “A ver, Diadorim, a gente ia indo, nós dois, a cavalo, o campo cheirava, dez metros de chão e flor”(Coutinho, 1983, p. 215).

²⁰ Exemplos: “Ui, que você é um mestre neste serviço, que até dá gosto ver!...(Correia descuidou sua tarefa, e agora bate picareta para Lalino, que põe mão na cintura e não pára de discorrer...) É isso!” (p. 216)

²¹ Exemplos: “Uma porteira. Mais porteiras. Os currais. Vultos de vaca, debandando. A varanda grande. Luzes. Chegamos. Apear”(1983, p. 216) Outro exemplo notável é o início de “Cara-de-Bronze”: “No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra.(...)”(J. G. Rosa, 2017a, p. 586)

²² Exemplo: “Sozinhozinho” – “A palavra “só”, exclusivamente conceitual em português, não contém em si mesma nenhuma conotação emocional. O poeta anônimo, ao sentir certa vez que o vocábulo era insuficiente para expressar a sua solidão, decidiu, então, acrescentar-lhe um sufixo diminutivo -inho, -zinho, bastante usado na língua com o sentido de intensidade” mas como sozinho já se tornou conceito, Rosa renova o processo poético e acrescenta-lhe de novo um inho – sozinhozinho.”

²³ Exemplo: “nenhão, fusão do pronome indefinido “nenhum” e o advérbio de negação “não”; fechabrir, conciliação dos opostos “fechar” e “abrir”; “prositutriz”, combinação de sinónimos “prostituta” e “meretriz”; e “visli”, mistura das formas verbais “vi”, “vislumbrei” e “li”.(p. 205)

palavras”, mas o seu processo criativo retém o paradoxo, o contraditório, dando lugar ao metafísico²⁴, à palavra como ligação ao indizível.

Para terminar esta exposição formal e introdutória da criação artística de Rosa, seria relevante falarmos do som, ou da sonoridade presente na sua escrita. A palavra como coisa surge, de modo mais evidente, quando deixa de veicular significados e passa a ser um processo sonoro ou imagético na própria escrita. Uma destas técnicas, referida por Coutinho, é a enumeração de vocábulos de uma mesma classe gramatical²⁵, fazendo o som dessas palavras representarem algo como o movimento de vacas. Esta técnica, como observa Coutinho, é também utilizada pelos cantadores populares (Coutinho, p. 214). Proença, em *Trilhas no Grande Sertão*, identifica jogos sonoros como a

aliteração mais primitiva ou pela coliteração mais sutil, daí passando para repetições de consonâncias, a partir da tônica e na mesma ordem, verdadeiras rimas em consoantes, como perfilha – farfalha, até chegar, em muitos casos, à rima perfeita, quando não aos segmentos metricamente isossilábicos, ao puro jogo inventivo, às onomatopeias.(Proença, 1958, p. 82)

Como exemplos ilustrativos temos: “Molhei mão em mel”, aliteração; “Cavacamos uma funda cova”, coliteração; “pelo pulo fino”, rimas em consonância; “Tem coisa e cousa, e o ó de raposa”, rimas toantes; “Rincha-mãe, Sangue-d’ouro, o Muito-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fanchinho-Bonde, um Treciziano, o Azinhavre.”, ritmo tónico; “...o xaxaxo de alpercatas”, “...o plequeio das alpercatas”, onomatopeia. Para quem foi “deformado pela escola”, certas passagens podem causar um estranhamento, pois a palavra serve a pouco mais que transmitir ideias, ligações determinadas ou expressar disposições. Proença diz que

Para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de som e forma inusitados funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além

²⁴ Referimo-nos ao metafísico no contexto em que Rosa o coloca, como acima explorámos.

²⁵ Coutinho usa como exemplo a boiada n’O Burrinho Pedrês: “Boiada boa!...Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombós, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros...”(Coutinho, 1983, p. 214)

do necessário. Mas, vencido o primeiro movimento de resistência – esse existe até, e principalmente, em leitores letrados – a sensação do novo, do recomposto, do revivificado se impõe e Guimarães Rosa toma conta, quase leva a desejar que a língua seja sempre assim, criadora e liberta de toda peia.(p. 85)

Aglaêda Facó, em *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*, diz que “[n]ão é possível entender Rosa sem se dar conta desta união mística entre som e sentido, tal como ele mesmo afirmou: “a música da língua deve solicitar o que a lógica da língua obriga a crer””(Facó, 1982, p. 23). Mary Daniel refere a sua “estima quase mística pelas palavras *per se* como entidades invioláveis de som e personalidade além de símbolos significantes”(Daniel, 1968, p. 168). Num dos esclarecimentos dados ao seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Rosa afirma que “Brejeirinha diz as palavras pelo som das palavras, sem saber direito o que elas significam. Ficam palavras de propósito absurdas, semi-non-senses.”(J. G. Rosa & Clason, 2003, pp. 412, 413). Como representação do olhar infantil, Rosa faz Brejeirinha criar palavras pelo som, podíamos dizer pela intuição infantil que sobrepõe a sensação ao pensamento. Seria também a linguagem de Rosa um modo de despertar esse afecto infantil para com o mundo, pelas palavras na sua inteireza.

A funcionalidade da linguagem como fundadora e fixadora de mitos importa o risco do mundo se fechar nos seus códigos linguísticos, culturais e ideológicos. Mas como vimos em Guimarães Rosa, a linguagem pode também fazer o inverso, ampliar o mundo e a sensibilidade para com ele. A palavra plena, criadora, não surge de uma necessidade de nomear num processo catalogador, mas na introdução de novas relações entre o conhecido, assim como no contacto constante com o que é sempre desconhecido. É por esta negatividade que a palavra poética se cria.

2. Poesia ou a Escrita do Ausente

Je m'approche de la poésie: mais pour lui manquer.

Georges Bataille²⁶

Podemos dar o nome de poesia à libertação da palavra de qualquer condicionalismo que se lhe impõe exteriormente. É ela a busca do espaço original, arcaico, que brota no seio da palavra quando ainda “urina na perna”²⁷, mas também a evocação do mundo esquecido, além da forma, além do dizível. Para o centro do poema, a sua construção, são evocados os limites da representação: o movimento, a “travessia”. António Ramos Rosa propõe a definição de uma poesia moderna opondo uma “poética do unívoco, que corresponde a um mundo estático” a uma que lhe sucede “de polivalência e ambiguidade, onde tudo é movimento”(A. R. Rosa, 1986, p. 38). Não implicando uma actualização, mas uma libertação, a poesia moderna, por exemplo em Rimbaud, “entra num mundo onde o real foi destruído, onde a única realidade é a própria linguagem”(p.45). A noção de linguagem como construtora do mundo liberta-a de um real exterior. A partir daqui o mundo pode recomeçar: “o mundo volta a precipitar-se no caos, os objectos voltam a aparecer com aquela fértil liberdade que tinham quando não serviam ainda para nada de útil” diz Hugo Friedrich, citado por Ramos Rosa. A poesia passa a ser, em Rimbaud, a expressão das forças contraditórias e sinestéticas, que dá forma ao que intuitivamente requer uma forma, e o informe ao que excede sempre a forma²⁸.

Próxima do silêncio, da experiência primária, anterior ao dito, anterior à razão e anterior ao mito, é criada a poesia moderna e, por isso, os seus moldes são quebrados. A poesia moderna espera uma criação activa e aberta, próxima da sua origem indefinível. Ela se “dirige sempre a um puro futuro de liberdade, a que não serve senão a si mesma”(p. 46). Georges Bataille observa este movimento poético que em nada se fixa na escrita de

²⁶ “Aproximo-me da poesia: mas para a perder” – *La Haine de la Poésie*, Éditions de Minuit, 1947, p. 52

²⁷ Referência à sexta parte do poema “Desejar Ser”, do *Livro sobre Nada*, de Manoel de Barros: “Eu queria avançar para o começo. /Chegar ao criancamento das palavras. /Lá onde elas ainda urinam na perna.” (Barros, 2016, p. 321)

²⁸ Referimo-nos à passagem na “Lettre du voyant”: “si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue ; - Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra !” (Rimbaud, s.d.)

Baudelaire: a “recusa de Charles Baudelaire é a recusa mais profunda, visto que de modo nenhum é a afirmação de um princípio oposto.”(Bataille, 2017, p. 55). É na recusa que não se formam novos códigos para fixar o mundo, e onde a indefinição pode ser representada:

A poesia antiga limita a liberdade implícita à poesia. Baudelaire abriu na massa tumultuosa dessas águas a depressão de uma poesia maldita, que já nada assumia, e que sofria sem amparo um fascínio incapaz de satisfazer, um fascínio que destruía. Assim se desviou a poesia de exigências que lhe eram feitas do exterior, de exigências da vontade, para responder a uma única exigência íntima, que a ligava àquilo que fascina, que fazia dela o contrário da vontade.(Bataille, 2017, p. 56)

A “poesia maldita” nasce do íntimo e do desamparo. Vai para além de uma vontade que em si prevê uma construção que lhe é exterior. Brota de uma exigência sem referências e, deste modo, é manifestação de pura liberdade. A poesia moderna libertou-se, agora existe desamparada. É o encontro íntimo com o silêncio, que por ela é reforçado e adiado²⁹. É a recusa da construção e de conclusão, vitalidade por diferimento.

Tendo em conta a indefinição da poesia, a sua “liberdade implícita”, como observa Bataille, ela pode actuar numa prosa construída por temporalidade, movimento “histórico” e enredo e, na sua actuação, torná-los diluídos e englobados num plano universal. Pedro Xisto, no seu artigo “À Busca da Poesia”, fala da fusão que a prosa e a poesia sofrem na escrita de Rosa. Para Xisto, Rosa “insufla, tão original quanto eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos.”(Xisto, 1983, p. 127). *Grande Sertão: Veredas*, como maior exemplo disto, intui um “grande sertão”, lugar geográfico e simbólico, circunscrito e absoluto, poesia inerente na prosa.

Uma escrita que vai na direcção de cumprir moldes que lhe são impostos sofre uma dinâmica paralela àquela da linguagem tautológica. A poesia, não se fixando numa forma, actuando na prosa, permite a revitalização constante a que se propõe. Não

²⁹ O silêncio encontra-se na poesia como direcção mas nunca como plena apreensão. E é na falta de apreensão que a poesia se aproxima do silêncio.

deixando o lado apolíneo da forma reprimir a sua vitalidade, o seu lado dionisíaco³⁰, a sua experimentação toca o limite do representável. A poesia perpetua o silêncio iminente do mundo, não força significados, mas pressente movimentos. Prevê os espaços que se ausentam da linguagem, a forma do que se ausenta da palavra.

Como diz Eduardo Lourenço, “[e]m si, a poesia não é silêncio, mas o que a precede e vem depois”, o “resto não é silêncio, é mesmo o oposto, audível rumor, sábias arquiteturas de que fiamos o milagre do original silêncio de onde tudo provém e onde tudo se perde”(Lourenço, 2016, pp. 229, 230). A presença do que está ausente manifesta-se nos traços subtis que ligam as coisas e que nos ligam a elas, as “sábias arquiteturas” que um poeta pode intuir, mas nunca reproduzir. A dinâmica da palavra que atravessa o indizível, que se move sem se poder fixar e sem poder fixar, sempre em desamparo, é o que anima o conto que a seguir vamos analisar.

Narrar por metades

Tudo, pela metade, é verdade. Os extremos já de si
sempre se tocam, antes que tese e antítese se proponham.

João Guimarães Rosa³¹

O movimento, como o define Ramos Rosa, é gerado nas obras de Guimarães Rosa pela temática interna da viagem ou “travessia”³² e pelo modo como a construção formal também se molda a esse movimento. O exemplo paradigmático é o conto “Cara-de-Bronze” que inclui em si o tema da viagem e, na sua forma, resiste a uma construção fixa, tomando em si as formas de um guião de cinema, peça teatral, canção e conto. Rosa,

³⁰ Termos definidos na *Origem da Tragédia* de Nietzsche. “No ditirambo dionisíaco, o homem é arrebatado até à exaltação máxima de todas as suas faculdades simbólicas; experimenta e quer exprimir sentimentos até então desconhecidos (...) elevado a génio tutelar da espécie, e até da própria natureza, desindividua-se para ser absolutamente a Unidade.”(Nietzsche, 1972, p. 44) O apolíneo é a “ilusão” necessária que esconde “a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza.”(p.178)

³¹ Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Consultado em:

<https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>

³² Como exemplo *Grande Sertão: Veredas*, ligado a uma irresolução, termina em “travessia”.

dirigindo-se ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, diz que ““*Cara-de-Bronze*” se refere à POESIA”(J. G. Rosa & Bizzarri, 2003, pp. 91 a 93)³³.

“*Cara-de-Bronze*” trata de uma viagem em busca da poesia, ou do “quem das coisas”, por Grivo, a mando do seu chefe *Cara-de-Bronze*. Em si, esta demanda parece ser vã e infrutífera, mas é nestes termos que é sublinhado o fugidio, sem finalidade precisa, que temos vindo a analisar. O acto poético seria, neste conto, a viagem no seu movimento como na sua inutilidade³⁴. Estaria também nos jogos de distorção e de indeterminação criados pela especulação das vozes plurais dos vaqueiros, demasiado empenhados no seu “labóro” para dar importância às aventuras ociosas, “passeando o mundo-será”, do Grivo. Este movimento laborioso e ocioso ronda e interage com um centro ausente, construído negativamente pelas tentativas de definição do Seu Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, mais conhecido por *Cara-de-Bronze*, do seu quarto e da sua habitação³⁵. Deste quarto sabemos que é lugar “lugaroso”, ilimitado por (in)definição. Os únicos vaqueiros que têm acesso a estes aposentos são “Mainarte, José Uéua, Noró, Abel...e o Grivo”(J. G. Rosa, 2017a, p. 598). São estes vaqueiros que melhor sabem responder quando Moimeichêgo³⁶ pergunta os “assuntos” que, com eles, *Cara-de-Bronze* trata.

O vaqueiro José Uéua: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

O vaqueiro Adino: Disla. Dislas disparates. Imaginamentos em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó...

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; -

³³ Sublinhados no original.

³⁴ A inutilidade leva-nos ao *topos* das coisas mínimas, do que é rejeitado, do que é excluído de uma unidade ideológica ou de uma funcionalidade. Como exemplo, a “matéria heróica” em Baudelaire, como observa Walter Benjamin, é encontrada no “lixo da sociedade”. O trabalho do trapeiro, que recolhe o “lixo em que tropeça”, seria a metáfora do “poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas”(Benjamin, 2017a, p. 81).

³⁵ Observamos aqui uma aproximação da poesia ao tal mundo sagrado, distante do mundo profano do trabalho, do adiamento do instante do silêncio e do instante de uma presença total de onde brota a poesia. O centro irrepresentável, como silêncio, é acedido apenas pelos “poetas”.

³⁶ Na carta ao tradutor italiano já citada: “MOIMEICHEGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...)”(J. G. Rosa & Bizzarri, 2003, p. 95). Também citado por Rowland.

depois daquilo deu um silenciozim, dele, dele -: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes...

O vaqueiro José Uéua: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (p.599)

Para Adino os “imaginamentos” não têm o valor que têm para os vaqueiros poetas que acedem ao quarto de Cara-de-Bronze. Vemos desde cedo que no discurso destes vaqueiros há a sensibilidade que ultrapassa um código lógico, do *logos*, como já o definimos. O discurso é fundado sobre o paradoxo. Nele a poesia testa a lógica e impõe a intuição. É neste núcleo paradoxal, “na diferença semelhante” e no “toque de viola sem viola”, que o conto se vai construir para além daquilo que é narrado.

Desde cedo, tentando suprir a curiosidade de Moimeichêgo, os vaqueiros vão dando descrições daquilo que nunca viram em primeira mão. O espaço no centro do conto, Cara-de-Bronze e os seus aposentos, são construídos por imagens que se aglomeram e que entram em conflito. Logo no início não estão de acordo no nome do Velho, chamando-o de “Sigisbé”, “Sejisbel”, “Xezisbé”, “Zijisbé”, “Jizisbé”. Vemos aqui o jogo da oralidade na escrita - a indefinição gerada pela falta de um suporte fixo – como vemos o recurso fixo ser o “antigo” Tadeu, como alegoria de uma cultura arcaica que recorre ao ancião e à sua sabedoria³⁷. Numa das passagens mais ritmadas do conto, temos a polifonia de descrições físicas e da personalidade do Velho:

(...)Eh, ele é grande, magro, magro, empalidecido...

O vaqueiro Adino: Muito morenã...

Moimeichêgo: Mas, é pálido, ou é moreno?

(...)

O vaqueiro Sãos: A bom: ele é escuro; mas já foi mais.

O vaqueiro Raymundo Pio: Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...

Outro vaqueiro: Palidez morena...(p.600)

³⁷ Por outro lado, os vaqueiros recorrem a Tadeu para saber o nome “registral”, oficial, que prevê um sistema burocrático moderno.

A criação negativa é reforçada, para além das contradições, pelos saltos imaginários que se dão por associação³⁸ e as caracterizações sem fundamento³⁹. O texto aqui ganha uma forma para além da reflexividade existente nos diálogos das personagens. Vai-se criando uma imagem dinâmica, *Gestalt*, da figura do Cara-de-Bronze. Uma das passagens que melhor ilustra isso é a resposta dada a Moimeichêgo querendo saber se Cara-de-Bronze seria bom ou ruim: “Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...”(p.603).

Para Carl Einstein a *Gestalt* seria o modo ideal de apreender o mundo para além do conceito, e a arte seria o meio para liberar as formas fixas pelo seu uso: “se a arte quer proliferar Gestalt com sucesso então tem de provir do alucinatório, do alógico, do vazio do racionalista”(Einstein, 2019, p. 176). A escrita, ou poesia, neste caso, propaga o movimento de uma imagem sem nunca a fixar, deixando Segisberto sempre pela metade. O deixar pela metade surge como *leitmotiv* em várias camadas do conto: de maneira mais explícita na “narração do Grivo”, substituída, deixada pela metade, interrompida pelas perguntas interceptantes dos vaqueiros, mas também pelas interferências do narrador: “Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr juro o segredo dos lugares, de certas coisas?”(J. G. Rosa, 2017a, p. 620). Numa sobreposição de planos, o contar pela metade surge num movimento de omissão, “pôr juro o segredo dos lugares”, através do qual a imagem é criada. A ausência de fecho cria uma imagem dinâmica.

Dentro da própria estrutura do conto há uma referência directa à imagem dinâmica na forma “cinematográfica” do “Roteiro”, que também mostra essa face de movimento incompleto, a fazer-se, a meio. Na interligação de falas, sons e cantos a escrita prova condensar o acto vivo para além da palavra, e consegue isso pela incompletude que permite a harmonização das partes numa “cena”.

Herberto Helder no “(*guião*)” escreve:

Ver sempre o poema como uma paisagem. Esta paisagem é dinâmica. (...) Mas a paisagem move-se por dentro e por fora, encaminha-se do dia para a noite, vai de estação para estação, respira e é vulnerável. Ameaça-a o seu próprio fim de paisagem. Pela ameaça e vulnerabilidade é ela viva. (Helder, 2015, p. 133)

³⁸ Exemplo: “- Quase que só veste roupas pretas./ - Ele parece um padre”.

³⁹ Exemplo: “- É um homem que só sabe mandar./ - Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou.”

A paisagem, ou imagem que engloba uma totalidade, traço marcante da poesia, é gerada pelas forças envolvidas na sua criação. O dinamismo da imagem existe na tensão com o que a excede. No caso de “Cara-de-Bronze” é o vácuo do centro que pauta essa tensão. A construção pela negação do centro torna-o parte de um limite movente. Neste sentido, como aponta Rowland, “em “Cara-de-Bronze” a imagem de uma multiplicação da margem, de um transbordamento do texto para fora de si em torno de uma representação negada corresponde directamente à construção formal do texto – a sua rotação centrífuga – e à descrição do espaço como sobreposição de círculos concêntricos. O eixo aqui é o quarto vedado”⁴⁰(Rowland, 2011, pp. 261, 262).

O silêncio do centro renova o tempo do poema no conto. Torna o movimento que o circunda parte do eterno que ele representa. Cara-de-Bronze aparece como uma figura intemporal, mais velho que todos os outros, fruto de um passado conhecido minimamente e em segunda mão por Tadeu, um dos mais antigos vaqueiros. Esse espaço sem tempo, ou do “tempo do mundo”(J. G. Rosa, 2017a, p. 610), é representado miticamente pela figura de Cara-de-Bronze que “Não quis filhos. Não quer pai.”(p. 592). “Saturnim” está no seu nome, mas o seu tempo não é aquele da concepção cronológica, de Cronos/Saturno, mas de *Kairós* (καῖρός)⁴¹: um tempo sem medida, não cronológico. Este tempo presente pode ser lido como o instante definido por Kierkegaard: “Um tal instante é de uma natureza própria. É certamente breve e é temporal, como o instante o é, fugaz, como o instante o é, transcorrido, como o instante o é no instante seguinte, e contudo é decisivo, e contudo está cheio de eterno. Um tal instante tem de ter, pois, um nome especial, chamemos-lhe: *a plenitude do tempo*”(Kierkegaard, 2012, pp. 56, 57). O eterno no instante, no tempo decisivo e presente, é o tempo do “dia de uma vida inteira”(J. G. Rosa, 2017a, p. 610). Este tempo do instante reforça a ligação de Segisberto ao silêncio como ponto central e como ponto final. “[S]empre já se está no lugar, no ponto final”(p. 631), no instante e no eterno.

⁴⁰ Rowland descreve o paratexto em *GSV e Primeiras Estórias* como “espaço ocupado, povoado pela ficção, no qual se remete para o interior do livro”(p. 261, sublinhados no original). Estas questões vêm elucidar a construção de “Cara-de-Bronze” onde o centro inacessível torna todo o texto uma espécie de paratexto que se vai multiplicando em torno do seu centro irrepresentável.

⁴¹ É definido como o “tempo exacto ou crítico, estação/temporada, oportunidade”, assim como “para além da medida, inapropriável”, no dicionário Eulexis, consultado em: <https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=kairos&dict=LSJ>

Esta temporalidade é delineada logo no início do conto. A abertura do espaço que se vai circunscrevendo advinha já um lugar atemporal e sem acção, sem verbo.

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão (...)(J. G. Rosa, 2017a, p. 586)

A paisagem inaugural vai delineando, circunscrevendo o lugar nos Gerais, e ao mesmo tempo não deixa defini-lo. A construção elíptica, sem verbo, coloca o espaço presente prévio a qualquer acção e aumenta-o. A palavra revela e esconde num efeito próximo, mais uma vez, da *Gestalt*. A poesia em “Cara-de-Bronze” começa na imagem absoluta que evoca sem delimitar, que mostra sem imediatamente dar uma função. Na apresentação do lugar será introduzida a música que irá acompanhar todo o conto, de “alguém que tocava viola”(p.587). Na paisagem vão-se começar a destacar formas mais precisas mas ainda distantes. As vozes e interjeições dos vaqueiros, contidas em parêntesis, como mais um elemento orgânico daquilo que os rodeia, fundem-se com a sua função de cuidadores de gado. Esta paisagem dinâmica é animada pelo vazio dos seus limites, que a fazem ser movimento por indefinição. Aqui os vaqueiros não se mostram mais do que componentes de um todo que se vai delimitando, como num *zoom in*, àquilo que se circunscreve na natureza como humano.

A viagem do Grivo vem trazer, para a paisagem que o texto cria, aquilo que repousa além dela, no horizonte dos Gerais. Como Rowland aponta,

A permeabilidade das fronteiras – ou o momento em que estas passam de *limes* (limite) a *limen* (limiar) – é acentuada, porém, no modo como o círculo, imperfeito, deixa entrever na riqueza “verdejante” do horizonte o vermelho de um morro (“Somente em longe ponto o cravancão dum buraco se rasgava, de rechã, vermelho de grês”, I, p. 669⁴²): está

⁴² Edição aqui referida: *Ficção Completa*, 2 vols, da Nova Aguilar, 1968.

estabelecida a fissura, o ponto de passagem, que permitirá o estabelecimento de uma relação entre viajante e patrão imóvel.(Rowland, 2011, pp. 256, 257)

É sabido o suposto motivo da viagem do Grivo. Como esclarece Tadeu, o Velho queria “era que se achasse para ele o quem das coisas!”(J. G. Rosa, 2017a, p. 614). Grivo é, como Dito em *Campo Geral*, esse jovem vaqueiro/menino símbolo da sabedoria infantil, que “aprendeu porque já sabia em si, de certo” e por isso o escolhido para a tarefa. Grivo vai revelando aquilo que se encontra fora do círculo da fazenda, para além da “fissura” que a separa do exterior. Grivo descreve as “paragens pardas”, os lugares “lugarosos” do sertão, dos Gerais. Observa como os lugares e os nomes dados às coisas “demudam de nome”, num fluxo que excede a palavra. O relato parece esconder tanto quanto revela, e molda-se às perguntas dos vaqueiros, assim como às interferências do narrador. A experiência resiste ao relato, como Riobaldo diz em *GSV*:

Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivo longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve.(J. G. Rosa, 2017b, p. 114)

Também Grivo, a um certo ponto, “estuda como narrar uma massa de lembranças”(J. G. Rosa, 2017a, p. 629). A palavra não consegue narrar a viagem, não consegue fazer jus à “matéria vertente”. Tenta, no entanto, “adiar a morte”⁴³ ao nomear a fauna e a flora. Benedito Nunes fala da “Viagem transformada em palavras, sùmula da actividade poética, que abriu os espaços do *sertão* e os converteu na profusão do mundo natural e humano”(Nunes, 2013, p. 90). O nomear surge como uma inauguração do mundo na palavra, como seria a palavra poética: não num acto de aprisionar o mundo catalogando-o, mas no estabelecimento de um contacto íntimo com ele, no seu detalhe, nas coisas mínimas. A palavra não se faz maior que as coisas – como portadora de uma verdade ou

⁴³ Referência à interferência do narrador: “Alguns dela [da estória] vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte?”(J. G. Rosa, 2017a, pp. 609, 610). Rowland sublinha que “o desejo de “chegar depressa a um final” é feito coincidir explicitamente com o desejo de morte”. A “superação da morte” é aqui a “negação da *closure*” e o Grivo a representação do que superou a morte pela viagem, por exceder esse fechamento.(Rowland, 2011, p. 279)

definição última – a palavra se apequena: “*Dito completo?*” - Falta muito. Falta quase tudo”(J. G. Rosa, 2017a, p. 622). O relato deixa sempre algo de fora. Para poder dar lugar à experiência precisa de se tornar experiência. A viagem passada, tornada espectral na linguagem, é substituída por uma viagem presentificada na palavra. O “quem das coisas”, o instante latejante, na sua nudez, é aqui reforçado pela escolha detalhada das palavras, como Rosa declara a Bizzarri:

Daí, Você verá a razão para aquelas árvores arroladas em notas pé-de-página. Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região ; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes : seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc. (“Linguagem é poesia fossilizada (ou petrificada?)” – Ruskin.)(J. G. Rosa & Bizzarri, 2003, p. 94)⁴⁴

Para Rowland esta escolha de palavras que valem por si produzem o efeito de uma “viagem feita livro”:

O mapa verbal funda, então, o espaço que descreve, num plano recriado em que a dupla função da poesia – enunciação e memória – se expõe, fazendo do rastro algo que se pode seguir, infinitamente, através da poesia sem que ela seja jamais nomeada e sem nunca sair do círculo que separa o espaço da linguagem do “mar a redor” para o qual aponta.(Rowland, 2011, p. 274)

O “rasto letreado” deixado em rodapé, que recria uma viagem na própria linguagem, é no texto colocado de parte, o *limes* material do conto que o anima, como a viagem anima a fazenda e o seu centro. O *limes* é também a indefinição de fim, uma tentativa da abertura das margens que limitam e que fecham o centro ao seu exterior. É a margem por onde o conto pode transgredir os seus limites materiais e apreender o movimento. Onde uma outra viagem, além da do Grivo, se pode realizar.

⁴⁴ Passagem também citada por Rowland.

Em “Cara-de-Bronze” a viagem do Grivo é trazida por uma dificuldade em relatar a “massa de lembranças” e “de se letrear um rastro tão longo”. Quando é narrada deixa de ser viagem, passando a ser essa ausência que em linguagem se dissipa. É, no entanto, por essa mesma ausência, aquilo que leva à possibilidade de “imaginamentos” ilimitados, que não chegam ao fim, que vêm trazer sempre mais das “paragens pardas”, indefiníveis, ao centro fixo das palavras.

“Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou!?”(J. G. Rosa, 2017a, p. 629) pergunta Sãos, querendo “atalhar por fora”(p. 633). Continuamos sem saber, no final do relato do Grivo, se este afinal casou ou não. As justificações práticas, com um fim e propósito que os vaqueiros laboriosos queriam ouvir não chegaram. Como Rowland observa,

[s]air “logo por um fim”, como parece fazer o vaqueiro Sãos, é aquilo que o centro do texto nega aos seus leitores: estes podem abandonar a narração, porque nunca chegaram ao “Riacho do Vento”. Recorde-se que o que o Velho queria, na formação poética dos seus vaqueiros, era precisamente “uma ideia como o vento”(I, p. 691)⁴⁵ – querer um fim, como vimos em *Tutaméia*⁴⁶, parece então equivaler a não ler; atalhar por fora o “chapadão de conversa” é, no fundo, sair do livro que através do desvio se faz.(Rowland, 2011, p. 281)

Uma viagem realiza-se na leitura, no meio da travessia. O livro cria-se pelo desvio que tenta adiar um fim. Querer chegar a um fim, adiantar a morte, é como o narrador diz:

Alguns [da estória] vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas - também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? (...) Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (J. G. Rosa, 2017a, p. 610)

⁴⁵ Mais uma vez a citação é retirada de *Ficção Completa*, 2 vols, da Nova Aguilar, 1968.

⁴⁶ Rowland refere os índices de *Tutaméia* que relançam o texto a partir do seu limite. A leitura faz-se de uma releitura: “a construção do livro rosiano, tal como se evidencia em *Tutaméia*, fazia da releitura, além do fim, condição necessária para a leitura”(p. 279)

E isto aprende o Grivo, “Quer se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (p. 631). Não há outro lugar se não o “*aquém*”, o momentâneo que equivale à eterna travessia, ao devir. O conto, como a viagem, como o relato que é um conto dentro do conto, como a viagem criada em palavras pela fauna e flora, são modos de trazer a travessia do ponto final, do instante celebrado na leitura. Viagens criadas pela viagem ausente.

Esta sobreposição é reforçada no encontro da viagem do Grivo com a viagem do Cara-de-Bronze. O relato pela metade, onde ficou a faltar quase tudo, é complementado pelas interferências do narrador, que surgem no texto também como incompletas, ou como sugestões de leitura: “Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém” (p. 612). É pelo narrador que sabemos que

a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem não tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores*⁴⁷ (p. 611)

Esta informação complementa a que é omitida por Grivo, como peça dissipada, anterior ao conto. É também a peça que se vai juntar, conciliar, àquela que Tadeu conta, do “moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai...” (p. 638). Aqui aparece a estória das origens do Cara-de-Bronze, sem nunca a ele se referir. O que confirma esta ligação é a rede que Cara-de-Bronze trazia quando chegou ao lugar da fazenda: “ele possuía uma rede – não era rede de tapuirana, nem rede de caroá, de baiano – mas uma rede grande, de algodão, de varandas, de punhos tecidos com muito cuidado”⁴⁸ (p. 597). Também é a rede, a de casamento, o objecto de interesse central no relato do Grivo:

⁴⁷ Sublinhado no original.

⁴⁸ Contado por Tadeu, mas também em segunda mão: “Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui.” (p. 597)

Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí, ele quis: - “Como é a rede de moça – que moça nôiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...”(p. 639)

A rede é o elemento que vai ligar o passado e o presente. É o elo que vai conciliar todos os planos do conto. Como Rowland diz, “[d]á-se nessa cena o encontro das duas linhas que se mantiveram em oposição ao longo de todo o conto”. Aqui surge a “convergência das duas histórias, fazendo coincidir a narratividade negada e a narração da viagem do Grivo”(Rowland, 2011, pp. 283, 284). A narrativa que se vai adiando no conto revela-se quando os planos “contravertem”, quando o casamento cancelado de Segisberto se transmuta no casamento realizado do Grivo.

A mudança de carácter de Cara-de-Bronze, de amontoar riquezas para “se esquecer, de si, por desimaginar”, para um interesse por tudo “o que acontece miudim, momenteiro”, leva à ordem que faz Grivo viajar, a procurar a moça: “Sem a existência dele – o *Cara-de-Bronze* – teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?”(p. 611). A noiva perdida é reencontrada por experiência secundária, pelo relato do Grivo. A intuição que desperta o interesse “poético” em Cara-de-Bronze leva-o a reconciliar-se com um passado perdido. A viagem torna o passado presente, fundem-se a experiência e a poesia.

Falta quase tudo

O nomear reinventa o mundo, dá-lhe outras profundidades e dá acesso àquilo que, desconhecido, se mantém nas suas margens. “Cara-de-Bronze” incorpora esta dinâmica, deixando Grivo, o seu poeta, entrar no espaço desconhecido do seu centro. Este lugar inacessível permanece ao nível da linguagem como limite, podendo tomar várias formas intuídas ou especuladas, como são as “sábias arquitecturas”. No conto, o indizível é veiculado por uma forma que não se fixa, tanto na narrativa, no jogo das várias imagens e da *Gestalt*, como nos próprios recursos visuais na página, os versos cantados, o rodapé, subtítulos, roteiro de cinema ou encenação teatral. Toda a construção do conto vai na direcção de animar o centro inanimado e de ser animado pela sua indefinição.

Para Nietzsche a forma serve para veicular o informe, de tornar estático o extático. O êxtase dionisíaco, unidade que destrói qualquer identidade, sendo um espaço arrebatador para o ser humano, é coberto de forma, de *cosmos* apolíneo, que pode ser tanto a forma que toma uma obra de arte, como a própria palavra. “[P]ara poder suportar a vida, [o homem] teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza”(Nietzsche, 1972, p. 178). Na linguagem criam-se as formas em mitos e gramáticas, “ilusões” que separam o homem da “vida” num estado primordial. O poema seria, próximo da música, a criação apolínea que se quer êxtase dionisíaco. Como tal, é criado nos limites da forma, pois não quer ser relato, mas sim experiência primeira, assim como aspira ser o silêncio que em si contém a totalidade.

Seguindo a dualidade de Nietzsche, o excesso de forma pode limitar o que o poema veicula, como o excesso do extático faria o poema desaparecer na unidade dionisíaca, consumido na sua indefinição. Existe uma harmonização necessária inerente à construção de um poema que nasce como uma unidade orgânica, criada pelas forças internas que o animam. Como experiência primeira em verbo é intocado pela utilidade de uma ideia, vivo por uma intuição que reflecte ao homem lugares que este desconhece. Como descreve Herberto Helder, do acto poético “deriva uma imagem pessoal do mundo, uma imagem radical, intuitiva, uma *Weltanschauung*, com a ordem interna de uma cosmogonia”(Helder, 2015, p. 134). Este processo, o acto poético, aflui no animar do poema, que nasce como um organismo vivo, feito de contradições que não o anulam, mas sim, o perfazem. A sua contradição é a contradição das coisas, um espaço intocado pela razão.

O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia, pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica. (pp. 135, 136)

Esta fronteira, ou “diafragma”, em “Cara-de-Bronze”, é representada internamente pela separação do irrepresentável e daquilo que o rodeia. A ligação entre interior e exterior é

feita pela intuição dos vaqueiros poetas, especialmente do Grivo, que acede ao vazio, o ponto mais central, e ao aberto exterior, pela viagem que faz como dilatar esse espaço central, abrindo-o a mais mundo, envolvendo toda a fauna e flora no seu centro. Este processo, que excede a narrativa do conto e que simula uma viagem feita palavra em rodapé, feita também pela escolha poética das palavras, torna-a experiência primeira na leitura. É criado esse lugar entre o narrado e o sentido, entre o espaço interno e externo do texto, entre a viagem-relato e a viagem-poema.

O motivo da viagem junta-se ao movimento feito possível na imagem dinâmica, que se cria no processo de descrição do sempre ausente no diálogo dos vaqueiros em torno do Velho. Junta-se também à delimitação da paisagem que envolve todo o dinamismo construído em torno da indefinição. Todos estes processos geram repercussões que se vão expandindo a partir de um epicentro, na sua tensão entre as suas partes com o exterior que o envolve. O conto cria a sua identidade poética, o seu ser, nessa “energia rítmica”, que por sua vez comunica com o exterior quando representa esse mesmo processo no seu interior.

Em “Cara-de-Bronze” “a viagem da viagem” vem ilustrar as camadas que se sobrepõem adivinhando um fundo sem fundo que remete para a epígrafe de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de Plotino, onde a terra é uma “ponte sobre o abismo”: uma construção sólida sobre um espaço negativo e que gera seres sólidos como ela, mas sempre em relação a esse abismo inerente. É na relação cumulativa presente, mais uma vez “no meio da travessia”, que o presente existe, diferindo o ausente. Este espaço “vivo” do conto, que surge em si como vida, longe da plena apreensão, verte para o exterior da sua forma. A sua unidade é adiada pelo adiamento da sua narrativa e da sua forma, apreendendo o exterior, também incompleto, no círculo do conto.

A prosa que se dirige a uma visão poética sem a criar pode gerar o poema como sua ausência, assim como se nomeia Segisberto rondando os seus espaços, o seu carácter, o seu aspecto e biografia, sem nunca a concluir em modo “por completo”, “registral”. Nomear a poesia, dar-lhe uma definição precisa é já negá-la e ao seu imperativo de liberdade. O gesto poético passa pela busca do poema sem nunca o realizar completamente. Rosa comenta que

a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas. (...) Não, veio por si mesmo; cresceu em mim o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.(Lorenz & Rosa, s.d.)⁴⁹

A “verdadeira poesia”, como observa Rowland, está ligada a uma “língua *nascente*”, onde o “verdadeiramente “poético”” é o “projeto rosiano de prosa (...) como campo de resistência a uma poesia que nela reside e dela nunca se desprenderá inteiramente”(Rowland, 2011, p. 263). Neste sentido ““Cara-de-Bronze” se põe em movimento, enquanto texto construído sobre as formas da prosa, para fazer criar, delimitar o lugar de uma ideia de poesia” (p. 286).

A poesia que “reside” na prosa, que se faz por uma ausência, é a “verdadeira poesia” que remonta ao “quem das coisas” intuído pelo poeta. “Cara-de-Bronze” é poesia por diferimento, unidade pela negação de conclusão ou de definição. Poesia sem as limitações de ser poesia.

A negação de uma definição será o que elucidará o conto que iremos abordar de seguida. “Meu tio o Iauaretê” é sustentado por uma voz limítrofe, intermédia, entre homem e onça, que também “adia a morte”, mas que, num mesmo movimento, aproxima-a de si. Esta voz cria um centro também indefinível, mas não dilata os espaços, como em “Cara-de-Bronze”, deixando-os contraídos, próximos de um colapso que adivinha, mais uma vez, o limite da representação.

⁴⁹ Também citado por Rowland.

3.A Escrita do Colapso

A literatura é uma arte que sabe (...) enamorar-se
da sua dissolução e encontrar seu fim.

Jorge Luís Borges⁵⁰

A entrada no conto “Meu tio o Iauaretê” surge do convite que faz o habitante de um espaço que se vai revelando indefinível: “Ã-hã, quer entrar, pode entrar...”(J. G. Rosa, 2017b, p. 744). O perfil do forasteiro é delineado negativamente pelas afirmações e perguntas do locutor⁵¹, dando a perceber que aquele encontrou o espaço do conto por ter avistado “este foguinho meu, de longe”, e que o seu cavalo está ferido, “manco, aguido”. Mais tarde sabemos que o forasteiro omitido do discurso está armado e que pode ter intenções que o trazem àquele lugar desconhecidas pelo hospedeiro⁵². É no momento da entrada que percebemos que o espaço “não é casa...É. Havéra”, centro demarcado pelo fogo de um lugar que terá o nome de “jagaretama”⁵³. É lugar indefinido, “rancho sem paredes”, centro sintético dos espaços não demarcados que o rodeiam, como será a identidade do hospedeiro, ele “- toda a parte”, sem morada definida, filho de índia e de homem branco, baptizado pela mãe de “Bacuriquirepa” e por um missionário a mando do pai “Antônio de Eiesús”. Sem morada e nome definidos: “Ah, eu tenho todo o nome”, agora, na solidão do mato sem nome: “tenho nome nenhum, não careço” (p. 758).

O lugar indefinido ocupado por Bacuriquirepa, ou Macuncôzo, como outros lhe chamaram, é o lugar indefinido da sua caracterização. Espaço intermédio entre a cultura e a natura, entre o cru e o cozido⁵⁴, Macuncôzo é o ser híbrido de dois mundos, um de

⁵⁰ Citado por Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, p. 128. Original: “La literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”.

⁵¹ Rowland fala do “diálogo oculto” caracterizado por Bakhtin, onde “embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro.”(Rowland, 2011, p. 93)

⁵² Como Rowland aponta, o “visitante” que “quer entrar”, quer também “saber muita coisa”, e compra as informações e a continuidade da narração com objetos e com promessas de cachaça.”(Rowland, 2011, p. 99)

⁵³ Ou “terra de onças”, como traduz Haroldo de Campos(Campos, 1983, p. 576).

⁵⁴ Assim vai separar os dois mundos Walnice Galvão no artigo “O impossível retorno”: essa dicotomia é acentuada pela ligação que todas as vítimas do onzeiro tinham “com comida e com trabalho”(Galvão, 2008, p. 30). Esta dicotomia é sublinhada pela autora no fogo, elemento do cozido: “não conseguira ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso pelo fogo de seu rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído”(p.36).

língua portuguesa, outro de apropriações de língua tupi⁵⁵ e de interjeições onomatopaicas⁵⁶, caçador de onça que vira caçador de homem, e que num movimento semelhante ao de Kurtz, em *Heart of Darkness*⁵⁷, adentra-se no mato a mando de Nhô Nhuão Guede, “me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo todo”(p. 746), mas vai, num movimento contrário, deixar o mato entrar em si, isolando-se das últimas réstias que o ligam a uma humanidade: “Eh, aqui ninguém não pode morar, gente que não é eu. Eh, nhem? Ahã-hã... Casa tem nenhuma.” (p. 748). Ficamos a saber mais tarde que o onceiro enviado ao local para “desonçar” a região acaba por se aproximar das onças: “Onça é meu parente”(p. 745), revelando ajudar à caça, ou mesmo ao caçar daqueles que habitavam a região. Como Galvão sugere, “sua missão inicial de *desonçar* a região transformou-se, e ele a executou até ao fim, em missão de *desgentar* a região” (Galvão, 2008, p. 29), deixando-o num meio incerto, entre humano e animal. Como Roberto Mulinacci descreve, “pertencendo a dois universos mutuamente irreduzíveis (humano e animal, civilização e barbárie) constitui a encarnação de uma diversidade ilocável a não ser que por subtração, como diferença em relação a duas unidades que não podem se transformar numa terceira e que, justamente, estão condenadas a uma identificação tão-só negativa”. Neste sentido torna-se presente o “tomar corpo de uma ausência, a do locutor”(Mulinacci, 2001, p. 679). Também o discurso, a construção que associa a linguagem a uma ordem, vai-se perdendo, perdendo consigo a estrutura simbólica, dualista, construtora de significados, gerando essa linguagem sem referências, “como linguagem que fala de si (e sobre si) dobrando-se nos meandros de uma palavra intransitiva”, “fechando-se no interior da sua semântica particular” (p. 678). Estas características reforçam a necessidade da sua fala ser a única no texto. Uma fala

⁵⁵ A língua tupi é usada como recurso que destabiliza a compreensão plena, dando-lhe um grau de exotismo, de animalidade, ao olho do “civilizado”. “Sua fala é tematizada por um “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?”, mas que, como se vai verificando, é antes um “Nhenhem” (do tupi *Nhenhê* ou *nhenheng*, como registra Couto Magalhães em seu *Curso de língua tupi viva ou nhehengatu*), significando simplesmente “falar””(Campos, 1983, p. 576)

⁵⁶ Exemplos de Haroldo de Campos: “Hum?...Eh-eh... ã-hã... Hum-hum n’t... n’t... Ixe! Axi...”. Campos ainda sublinha momentos em que a língua tupi é confundida com onomatopeias, sublinhando essa aproximação entre o tupi e o grau de animalidade representada na onomatopeia: “Sei acompanhar rastro... Ti...”), “Esse “Ti” (como talvez o “n’t”, “n’t”, que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação”(Campos, 1983, p. 576)

⁵⁷ Kurtz é num primeiro momento o exemplo de um homem civilizado, mas quando entra no mato para trazer a civilização às populações indígenas, acaba por virar-se contra esse mundo europeu. No diário que Kurtz deixa, Marlow observa a sua transformação: “It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky: ‘Exterminate all the brutes!’”(Conrad, s.d., p. 83). Ettore Finazzi-Agrò, em *Um lugar do tamanho do mundo*, faz uma análise mais aprofundada da comparação entre a novela de Conrad com o conto “Meu tio o Iauaretê”. (pp. 134 e seguintes).

simbólica, estruturada por uma lógica e história prévias a ela, não faria parte da “linguagem-objecto” “intransitiva” que se apresenta aqui como conto. Noutro sentido, sendo este discurso despido do dualismo e da depreciação da civilização sobre o que lhe é exterior, só Macuncôzo, parente de onça, pode realmente falar, assim como é o único que pode falar de onça: “Cê tem medo? Mecê, então, não pode ser onça...Cê não pode entender onça” (p. 746), “Eh, bicho burro! Mas mecê pode falar que ela é burra não, eh. Eu posso” (p. 757). Vemos assim um linguajar que na sua construção simula humanidade com resquícios de signos, como o resquício da figura humana do locutor, que dirige o texto sempre para o silêncio que lhe está figurado na fala. Como Mulinacci afirma no início do seu artigo: “o Silêncio não é antes nem depois da palavra, mas é no som que não diz a ousia das coisas, a sua essência”(Mulinacci, 2001, p. 678), e a fala de Macuncôzo continua como intermediação de opostos que sustenta o texto até ao seu colapso numa “Voz autêntica”, presentificada no som animal e no fim do “espaço-tempo textual da fala”(pp.680-681).

Num processo “in uino ueritas” Macuncôzo vai bebendo cachaça, oferecida pelo forasteiro, e revelando a sua história, a sua relação com o espaço, a sua relação com o homem e a sua relação com as onças. Já mencionámos os traços biográficos que dão “todo o nome” a Macuncôzo, como a tarefa que lhe foi incumbida por Nhuão Guedes de “desonçar” a região. Com o desenrolar da estória percebemos também que o onceiro conseguiu “limpar” certas regiões de onças, “Acabei com onças em três lugares”(p. 748), matando onça até ao momento em que conhece Maria-Maria: “Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria”(p. 753) “Onça fêmea mais bonita”(p. 750), ponto de viragem acentuado também pela solidão que sente no mato:

Aí, eu quisesse, podia matar. Quis não. Como é que ia querer matar Maria-Maria? Também, eu nesse tempo eu já estava triste, triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado. Dês que esse dia, matei mais nenhuma não, só que a derradeira que matei foi aquela Suaçurana, fui atrás dela. Mas Suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e pintada...(p. 754)

O mato é “muito lugaroso”, “dilatado”, mostrando ser de difícil acesso, demarcado na linguagem do onceiro por referências de referências, sublinhando mais uma vez a

linguagem desamparada, sem pontos de referência externos como o lugar, como o narrador:

Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia, hã? Pra quê que quer saber? Pra quê? Lugar dela é no alecrim-da-crôa, no furado do matinho, aqui mesmo perto, pronto! Quê que adiantou? Cê não sabe adonde que é, eh-eh-eh...(p. 761)

O espaço começa a ser revelado mas causando um efeito inverso àquele de uma palavra que esclarece. Aqui a palavra obscurece, anima o lugar com um perigo iminente, tanto na figura do onceiro, como nas ameaças que circundam o espaço, “Quando eu chamo, ela acode. Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei.”(p. 750). Afirmações caem na incerteza, num jogo de negações que torna toda a fala uma afirmação e o seu reverso: “Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando.”(p. 744), “Tou falando nada.”(p. 761). Todos os lugares referidos são “longe” do espaço sem paredes do onceiro, tornando-o vasto ao mesmo tempo que fechado, dando o efeito que Rowland vai chamar de “fala claustrofóbica”, acentuada pelas questões já abordadas, de uma língua fechada em si.

É também nas revelações pela cachaça que o onceiro vai mostrar cada vez mais a sua aproximação com as onças.

Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume...(p. 764)

De repente, eh, eu oncei...Iá. Eu aguentei não. Arrumei cipó, arranjei embira, boa, forte. Amarrei aquele Gugué na rede. Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço. Quando ele queria gritar, hum, xô! Axi, aí deixei não: atolhei folha, folha, lá nele, boca a dentro. Tinha ninguém lá. Carreguei aquele Gugué, com rede enrolada. Pesadão, pesado, eh. Levei pra o Papa-Gente. Papa-Gente, onça chefe, onço, comeu jababora Gugué...(p. 767)

Em ambos os exemplos vemos “estratégias” que tentou usar com o hóspede, mas sem sucesso, continuando o racoconto na insistência do seu interlocutor⁵⁸. Nestas primeiras transformações, nos acessos que levam Macuncôzo a “onçar”, este entrega as suas vítimas humanas às onças. Mais tarde, os acessos parecem dar forma de onça, deixando de usar a azagaia⁵⁹ e deixando de poder descrever esses mesmos acessos⁶⁰, surgindo a omissão do “oncear” que não tem espaço em qualquer linguagem:

Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. (p. 768)

Os restos do narrável da metamorfose são o frio e a “cãimbra” por todo o corpo. Na metamorfose descrita acima não existe metamorfose em acto, nem em relato, mas uma moldura linguística que mostra ao mesmo tempo que esconde a associação entre o acontecimento e o sujeito que narra. O sujeito, tendo ainda esses espaços humanos narráveis, construtores de alguma ordem, ou simulacro de ordem, não pode associar um acto fora do narrável a si mesmo. A metamorfose é a alteridade total e, no caso do onceiro, uma identificação total que levará ao colapso do texto.

A experiência no limite da palavra do onceiro, que o leva a entrar no espaço animal sem linguagem, é semelhante àquela de Riobaldo no pacto⁶¹. A experiência de

⁵⁸ O interlocutor para além de “querer saber” parece já conhecer as técnicas de Macuncôzo. No exemplo acima exposto Gugué adormece e é amarrado e posteriormente dado às onças. O interlocutor recusa a adormecer como vemos na seguinte passagem: “A’ bom, agora chega. Prosêio não. Senão, ‘manhece o dia, mecê não dormiu, camarada vem com os cavalos, mecê não pode viajar, tá doente, tá cansado. Mecê agora dorme. Dorme? Quer que eu vou embora, pra mecê dormir aqui sozinho? Eu vou. Quer não? Então eu converso mais não. Fico calado, calado. O rancho é meu. Hum. Hum-hum. Pra quê mecê pergunta, pergunta, e não dorme?”(p. 756)

⁵⁹ Como faz na seguinte passagem, usando a azagaia para levar a sua vítima a Maria-Maria: “A’ bom, ele careceu de ir andando, chorando, sacêmo, no escuro, caía, levantava... - “Não pode gritar, não pode gritar...” . que eu falava, ralhava, cutucava, empurrei com a ponta da zagaia. Levei pra Maria-Maria...”(p. 767)

⁶⁰ A azagaia, como último recurso que ainda está ligado ao humano, ao que ainda pode ser dito, é deixado pelo inumano onça, que já não pode ser descrito. A azagaia simboliza também essa última fronteira entre linguagem e linguajar que seria a língua tupi como é representada neste conto.

⁶¹ Que será abordado no capítulo seguinte.

Macuncôzo é pautada pela omissão completa, em Riobaldo vemos a linguagem a ilustrar o silêncio, primeiro, e depois a ser o próprio campo dialético de todas as forças contraditórias que mais tarde se sintetizam nas palavras: “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...”(p. 254). O onçeiro, como Riobaldo, sai dessa experiência completo, com as suas contradições resolvidas.

Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminhar. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! Nessa hora eu sabia o que cada um tava pensando. Se mecê vinha aqui, eu sabia tudo o que mecê tava pensando...(p. 762)

E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo (GSV, p. 256).

A resolução da dialética dicotômica do pensamento é ilustrada pelo “pensamento” da onça:

Sabia o que onça tava pensando, também. Mecê sabe o que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que fizer... Quando alg~ua coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes...(p. 762)

Para a onça é sempre tudo “bom, bonito, bom”, mata apenas por fome. Está virada para o “aberto” como Rilke o poetizou⁶², nada espera, nada anseia. Na metamorfose de Macuncôzo é esperado um acesso a essa abertura, onde a linguagem não tem lugar. A parte de onça do onceiro também mata, mas ao mesmo tempo sente pena das suas vítimas: “Depois, eu inté fiquei triste, com pena daquele Gugué, tão bonzinho, teitê...”(p. 767). Mata com raiva, mas sem ódio, para alimento ou para alimentar os seus parentes.

A verdade continua a revelar-se pela caça. Num primeiro relance a falta de identidade de Macuncôzo como ser intermédio é acentuada pela escrita naquilo que nos é narrado e como é narrado. O “vinho”, ligado às questões da figura de Dioniso como já abordámos, vai acentuando a identidade com esse espaço indefinido, ou indefinível, do animal. É na metamorfose final que o êxtase puro da vida, como Nietzsche associava a Dioniso, destroem os últimos traços da identidade humana⁶³. Estes são eclipsados pelo vinho, fazendo aparecer a união, a Unidade dionisíaca que ultrapassa qualquer forma⁶⁴. No prefácio de *Tutaméia*, “Nós, os temulentos”, Rosa explora a embriaguez como espaço irreal, distante de uma metafísica, do código simbólico de uma cultura e mesmo da vida quotidiana:

Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo. Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa. De sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade. Isto, a pifar, virar e andar, de bar a bar.(p. 563)

Neste prefácio a linguagem desconstrói-se tentando acompanhar o pensamento descabido de razão dos temulentos, ao mesmo tempo que desconstrói a ordem existente à sua volta, como os símbolos de ordem da polícia e de um padre. Todo o processo indutor da

⁶² “Was draussen ist, wir wissens aus des Tiers/ Antlitz allein; denn schon das frühe Kind/ wenden wir um und zwingens, dass es rückwärts/ Gestaltung sehe, nicht das Offne, das im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.”(Rilke, 2009, p. 49) Apenas sabemos o que está de fora pela face do animal; pois tomamos a criança pequena e a voltamos de modo a que veja formas e não o aberto, tão profundo no rosto dele. Livre da morte.

⁶³ Que em si implica o fim de qualquer identidade.

⁶⁴ O ultrapassar da forma é ilustrado no conto pela noite de lua-nova: “Um dia, lua-nova, mecê vem cá, vem ver meu rastro, feito rastro de onça, eh, sou onça!” (p. 758) A noite mais escura, de lua nova, como o momento propício para a indefinição que permite homem ser onça.

confusão que identifica o texto ao seu herói, tomando as suas características báquicas, talvez mesmo “combebendo” com as suas personagens, deixa o texto “zagueziguear” e no fim tombar com a sua personagem: “tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo”(p. 565).

Por um lado, “Meu tio o Iauaretê” podia tomar a mesma forma. A linguagem, que na cachaça se vai desestabilizando até ao colapso, dá a forma final, informe, ao onceiro fora da linguagem. Há aqui, no entanto, um processo também inverso. A metamorfose não seria apenas um processo de perda de identidade para uma fusão com uma Unidade. O lugar sem identidade definível, intermédio entre o português e o tupi, entre o ser onceiro e onça, sem terceira identidade possível, faz a palavra caminhar para a “verdade no vinho” numa identidade plena de Macuncôzo com o seu “parente”, a onça. Para acentuar essas distinções há quem é parente e quem não é: “preto não era parente meu” “levei o preto pra a onça”(p. 764). Claro que num “discurso” não-dual, que não se quer “entregar à lógica normalizadora da comunicação”, como diz Mulinacci, não se pode definir uma identidade ou uma identificação, mas sim uma pertença indefinida, intuída. Uma identificação a uma anterioridade/interioridade “extática”⁶⁵.

É, no entanto, nessa falta de construção dual que a transformação do homem em onça abarca tanto a plena identificação como a plena destruição de identidades. Como a palavra no raconto do onceiro torna simultâneas as distinções, também o final é o colapso que funde todas as distinções no silêncio que ultrapassa paradoxos. Uma figura que se afirma negativamente ao longo do texto, a onça, no final é afirmação plena no silêncio. Torna-se simultâneo também o acto da morte e da metamorfose, um efectivado pela certeza “empírica” do forasteiro, que mata por finalmente associar o assassino-onça ao homem, outro pela libertação de qualquer forma logocêntrica, ausentando-se completamente do discurso: o texto colapsa pelo fim da síntese impossível feita linguagem, a “terceira margem” que é a figura de Macuncôzo, que antecipa a

⁶⁵ Esta pertença indefinida seria feita da sua “relacionalidade extática”, como observa Birgit Schippers em Judith Butler: “Butler’s conception of the human remains attached to the idea of decentring, conceiving of the human as relational, open, ecstatic, dispossessed, and interdependent”(Birgit, 2014, p. 39). Para Butler as questões de “relacionalidade” têm um grande peso na definição do género: “One only determines “one’s own” sense of gender to the extent that social norms exist that support and enable that act of claiming gender for oneself. One is dependent on this “outside” to lay claim to what is one’s own. The self must, in this way, be dispossessed in sociality in order to take possession of itself.”(Butler, 2004, p. 7) O género define-se perante essa desposseção ou despojamento do social em que o sujeito toma posse de si mesmo. No caso de Macuncôzo vemos a onça que desperta no isolamento, além das restrições do humano.

morte/metamorfose⁶⁶. O silêncio imposto pela morte é simultaneamente o silêncio do irrepresentável, necessário, e o silêncio que fecha qualquer fluxo indefinido numa definição – um é a causa da libertação da “voz”, negatividade plena, união à identidade extática, que leva ao silêncio da metamorfose; outro, a positividade plena, a morte. Ambas o resultado do fim do intervalo que é a voz bipartida de Macuncôzo. O silêncio da morte irá coincidir assim com o silêncio do irrepresentável – irão coincidir o silêncio que para sempre indefine e a definição que silencia.

O espaço “sem nome”, sem identidade, no centro do conto, no “palavrear” de Macuncôzo, vai contra o desejo evocado por Riobaldo quando diz: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...”(p. 140). O forçar o sentido, a demarcação dos pastos, faz colapsar o conto. O “jogo” no fim conclui *onça*, mostrando-se sem saída, ou sem continuidade possível.

O demarcar furtivo leva ao fim da continuação do jogo, onde a negação do crime revelado já não tem efeito na decisão do hóspede, “Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem...”(p. 769). Neste momento assistimos à impossibilidade de recuar, de retomar a narrativa evitando a morte. A tensão existente entre as duas figuras (a da voz e a oculta), também existente entre as duas vozes do onceiro perante esse outro oculto, culmina num colapso. Na luta interna de Macuncôzo vemos o que parece ser uma afirmação da sua identidade, como onça, mas também uma réstia de humanidade criada em função do homem interlocutor. Por vezes a voz desliza para aquilo que o identifica como onça, “Mas eu sou onça. Jaguaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes!”(p. 758). Outras vezes mantém um registo que segue um fio narrativo e que elogia constantemente o forasteiro. No final ambas as vozes tornam-se simultâneas:

Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê!
(...) Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria,
come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando

⁶⁶ Morte e metamorfose são indistinguíveis, ambas escapando à representação na linguagem.

bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeeé!...(p. 769)

O desejo animal de matar que se expunha como onça e como assassino é suplantado na palavra, no texto, pelo medo de morrer. Tentando escapar a um aniquilamento lemos ainda as réstias do humano: “Eu – Macuncôzo”, o ser intermédio, mas este sucumbe no imperceptível. A sua identidade plena é exterior ao que pode ser escrito. O texto acaba abruptamente no fim da voz intermédia.

Origens de uma pulsão para a morte

A relação de Macuncôzo com o tupi e o português, como a relação com o selvagem, natural, e o civilizado, cultural, está enraizada na sua origem. Podemos observar o amor que tem pela sua mãe e o desprezo que tem pelo seu pai logo de criança, estando aqui implícito um complexo de Édipo⁶⁷:

Mãe boa, bonita, me dava de comida, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão...⁶⁸ (p. 758);

“Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanaçara, vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro.”(p. 755)

⁶⁷ Como é definido no *The Oxford Dictionary of Philosophy*: “The process alleged in Freudian psychoanalytic theory whereby the normal infant boy sexually desires his mother and is consequently jealous of his father and secretly wishes to kill him.”(Blackburn, 2005, p. 259) O desejo de matar o pai é sugerido pela sequência de mortes de seres humanos que vai revelando ao longo do conto.

⁶⁸ Chega a comparar o modo como a sua mãe cuida dele como uma onça cuida da sua cria: “Mãe minha bugra, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím.”(p. 761)

Como conta, nunca pode ser preso, reforçando ainda mais o vínculo que tem ao lado da “natura”, onde existe o “aberto” e não os muros da civilização e as suas definições fixas:

minha mãe contou que eu posso ser preso não, se ficar preso morro – por causa que eu nasci em tempo de frio, em hora em que o sejuçú tava certinho no meio do alto do céu.(p. 761)

O elemento que vai ligar a sua infância e fazê-lo revirar-se contra o homem, contra os “pastos demarcados” dos vaqueiros como o seu pai, será Maria-Maria. A ligação que faz à sua mãe está no próprio nome que dá à onça, variação do nome da sua mãe Mar’lara Maria. Vemos que Macuncôzo é predisposto para onça desde a sua concepção, como o seu estado natural que lhe é desviado quando, em meio do “homem”, assimila as suas características, como um desvio que reprime o seu lado selvagem.

A teoria sobre a performatividade dos géneros de Judith Butler será elucidativa para aprofundar esta cisão que existe na personagem de Macuncôzo. Como define Butler no artigo “Critically Queer”:

Gender performativity is not a matter of choosing which gender one will be today. Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of a gendered self. It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which cannot be thrown off at will, but which work, animate, and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged. (Butler, 1993)

O género não é uma substância prévia ao sujeito, mas também não é, para Butler, uma fabricação forçada que o sujeito cria para revelar aquilo que é. Género não é uma revelação do que somos, a identidade é feita na sua performatividade, assim como a performatividade reflecte a identidade.

The body is not passively scripted with cultural codes, as if it were a lifeless recipient of wholly pre-given cultural relations. But neither do embodied selves pre-exist the cultural conventions which essentially signify bodies. Actors are always already on the stage, within the terms of the performance.(Butler, 1988, p. 526)

O género não é criado por nós e não é um modelo fechado, é esse lugar extático que, como Butler comenta, cria uma resistência no sujeito perante o outro. Os papéis de género estanques, reforçados por normas sociais, são aqueles que Butler chama de “restrictively normative conceptions of sexual and gendered life”(2004, p. 1). Perante estas “concepções normativas” o princípio extático do género é reprimido ou marginalizado.

O “género humano⁶⁹” será imposto a Macuncôzo na sua relação com as práticas, cultura e mesmo na linguagem do homem, impondo-se contra a predisposição extática, do não querer ser preso. A sua performatividade, no sentido que Butler lhe dá, começa numa assimilação dos actos humanos, mas quando se isola e entra em contacto com as onças, começa a assimilar as características dos seus “verdadeiros” parentes. Mais tarde, perante os homens, para se tornar plena e consonante com aquilo que se identifica, terá de matar, como uma afirmação de que a “performatividade de onça” inevitavelmente leva à caça de homens. A onça afirma-se perante o outro, como numa luta por reconhecimento que mata o seu “mestre”⁷⁰, o homem.

Neste sentido podíamos ler “Meu tio o Iauaretê” como uma espécie de último conflito, última luta pelo reconhecimento em que o homem onça tem de enfrentar o homem humano para se tornar plena onça. Podemos verificar que os “acessos” do onceiro tornam-se mais frequentes e violentos ao longo do conto, como que uma performatividade que se aproxima daquilo que poderíamos chamar de “performatividade plena” de onça. Podemos associar este desejo de se tornar pleno ao seu subtil desejo de enfrentar a morte. Rowland verifica que “a partir do momento em que vê o revólver do interlocutor, o narrador expõe-se mais, confessa crimes já cometidos, até anuncia a última das suas supostas transformações”, “[c]omo num longo suicídio”(Rowland, 2011, p. 101).

⁶⁹ Nesta leitura o género humano é o homem da civilização, oposto à onça, ao mundo natural.

⁷⁰ Referimo-nos à “Dialética do mestre e do escravo”, de Hegel, do mestre que domina o escravo, mas que depende dele, do seu reconhecimento, para existir.

Na “Dialética do mestre e do escravo”⁷¹, o escravo, apesar de estar sob o jugo do mestre,

sentiu a angústia, não por isto ou aquilo, não por este ou aquele instante, mas sim através de sua essência toda, pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto. Aí se dissolveu interiormente; em si mesma tremeu em sua totalidade; e tudo que havia de fixo, nela vacilou.(Hegel, 2003, p. 149)

Nesta passagem verificamos que o escravo sentiu o medo do “senhor absoluto”, a morte. Perante a morte a essência do escravo vacila, mas também é pela morte que o escravo serve: “Servindo, suprassume em todos os momentos sua aderência ao ser-aí natural; e trabalhando, o elimina”(p. 150). A revolta contra o mestre surge quando o medo da morte é menor à morte que é a sua condição de servidão. O onzeiro entrega a sua estória, revela os seus crimes, como uma afirmação perante o mestre-homem do seu ser-onça, mesmo sabendo do perigo que isso acarreta. É, ao mesmo tempo, a afirmação inconsciente do seu lado de onça sobre a sua faceta humana que elogia e teme, como uma pulsão para a morte que, no fim, é uma pulsão para a sua afirmação plena.

Sigmund Freud divide as pulsões ou os instintos em várias categorias. Existe o instinto de sobrevivência, biológico, o da psique de dar significado às coisas e aquele da sociabilidade, de se relacionar com outros. Mas há também uma pulsão inerente e anterior a todas estas, que seria o instinto primário para acabar com todos os instintos, a pulsão da morte a que chamará “Todestrieb”. Os instintos vêm do inconsciente e levam à criação, à construção, são ligados ao Eros. Este último, “Todestrieb”, é ligado ao Tanatos, à morte e destruição.

Assumimos que há dois tipos de instintos humanos: aqueles que conservam e unificam, ao quais chamamos “eróticos” (no sentido que Platão dá a Eros no seu Simpósio), (...), e os instintos para destruir e matar, que assimilamos como instintos agressivos ou destrutivos. Estes são, como os interpreta, os opostos bem conhecidos do Amor e do Ódio, transformados em entidades teóricas(...). Cada um destes instintos é tão indispensável

⁷¹ Do alemão “Herrschaft und Knechtschaft”.

como o outro, e todo o fenómeno da vida provém da sua actividade, trabalhem eles em consonância ou em oposição⁷². (Freud, s.d.)

A ordem civilizatória reprime os instintos destrutivos, como a humanização de Macuncôzo reprime a sua predisposição originária para ser onça. No entanto, não os faz desaparecer. Nalguns casos a pulsão da destruição manifesta-se, como diz Freud, “quando dirige a sua acção para fora, contra objectos exteriores a si”. Mas o instinto para a morte é antes de tudo um instinto anterior, do inconsciente contra si mesmo, contra as categorias que o compõem como sujeito. A pulsão ou instinto de morte seria então um desejo de retorno a um estado anterior, antes das construções simbólicas que criam e, ao mesmo tempo, aprisionam o sujeito, num impulso de deixar de ter “mestres”:

Seria uma contradição à natureza conservadora dos instintos se o objectivo da vida fosse um estado de coisas que nunca poderia ser alcançado. Mas é o contrário, tem de ser um estado de coisas *antigo*, um estado inicial do qual proveio a entidade viva. Esse estado inicial de onde partiu é para onde retorna, num caminho tortuoso guiado pelo seu desenvolvimento.(Freud, 1990, p. 32)

A pulsão para a morte seria no fundo uma pulsão para uma origem, que em si não tem qualquer construção, que é mais uma vez o “aberto” anterior à corrupção feita pelo “adulto” na “criança”, como na analogia de Rilke. Podíamos dizer que o Tanatos é a manifestação mais forte do Eros, é o desejo erótico de um fim e por isso de um princípio, é o desejo da transmutação ou fusão num todo informe e extático.

É pela morte que, mais uma vez, não difere da metamorfose, que Macuncôzo, inconscientemente⁷³, continua a narrar perante o revólver do interlocutor. Macuncôzo expõe-se como sacrificando o lado humano, narrando os seus feitos como um homem expiaria os seus pecados antes do fim. A onça espreita na libertação que se avizinha, Macuncôzo coloca-se numa posição que indica que vai “onçar” e sente o frio como nos acessos que narrou. Como Rowland diz, “o conto, não podendo narrar a morte,

⁷² Esta e as seguintes traduções de Freud são feitas por nós.

⁷³ Recordamos também que a cachaça o deixa inebriado, sublinhando ainda mais uma predisposição inconsciente para a libertação da morte.

presentifica-a”. “A colisão entre o passado e presente, entre narração e ação, que o final encena, torna impossível a sobrevivência do texto, do espaço da competição entre narrador e interlocutor”(Rowland, 2011, p. 110). Acrescentaríamos ainda que o texto não pode continuar pela competição entre a bipartição de Macuncôzo, onde a onça vence, não temendo a morte, entregando-se ao informe que necessariamente se fará em silêncio, encenando um colapso dentro da própria escrita, anunciada por um fim de uma dialética. O fim retoma a paz do silêncio.

O colapso que termina a fala do ser intermédio, que culmina no fim do conflito numa paz silenciadora e conciliadora, será oposto à tensão contínua presente em *Grande Sertão: Veredas*. As várias partes deste texto não são identificadas numa forma final, daí não haver possibilidade de terminar. Contida nas palavras de Riobaldo, personagem também intermédia, está a representação do infinito, daquilo que, para sempre, escapa. A dúvida propaga por todo o romance e a alteridade, trazida para a palavra, irá mostrar-se sempre alterna.

4.A Escrita do Infinito

I can't go on. I'll go on.

Samuel Beckett⁷⁴

Grande Sertão: Veredas, como “Meu tio o Iauaretê”, é construído em diálogo oculto. O texto passa por uma representação do eterno diálogo que as palavras têm com o mundo, desejo de ordenar e articular o que sempre escapa, e acaba por recriar esse espaço indefinível além-palavra na própria língua. O espaço que a linguagem pode ocupar perante o indefinível, o movente, o indizível, é a questão que nos tem ocupado no decorrer deste estudo, sendo esta também a questão que leva a um mundo por construir na voz de um ex-jagunço que não tira conclusões, que se contradiz, que avança e regride em direcção a uma totalidade sempre diferida. “O senhor tolere, isto é o sertão”(J. G. Rosa, 2017b, p. 17), Riobaldo pede de nós tolerância, aceitação perante a imensidão e densidade daquilo que o rodeia, como se liberta da responsabilidade de ordenar o contado: “O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (p. 190). *GSV* traz uma “língua-objecto” esvaziada de um ponto de referência fixo, assim como “Meu tio o Iauaretê”. É uma proposta viva, construção em aberto sobre um fundo abismal que funde e confunde a experiência do jagunço, as suas reflexões, o espaço interior e o exterior, pois “Sertão: é dentro da gente”. É “difícil” para Riobaldo contar, reunir esta amalgama, pois, como diz, “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente” (p. 70). Da totalidade da sua experiência Riobaldo pretende intuir o universal, o “grande sertão!”, coisa que “Ninguém ainda não sabe”, apresentando em obra um espaço abismal, forma do seu conteúdo, livro fechado em luta com os seus limites, movimento em aberto que parte de um “- Nonada” e acaba num “∞”.

Segundo Hansen, no ensaio “Guimarães Rosa e a Crítica Literária”, a indeterminação e abertura da obra de Rosa, aplicável especialmente a *GSV*, leva a uma leitura ou figuração negativa, ausência preenchida pelo seu leitor com um “enredo” unificador daquilo que se apresenta sem unidade (Hansen, 2012, pp. 122, 123). Os

⁷⁴ *The Unnamable*, p. 476, da edição da Everyman's Library.

discursos entram no grande sertão para serem dissolvidos pelo seu dinamismo que ultrapassa qualquer sistema. Mais à frente iremos expor o mecanismo retórico que permite este esvaziamento e que torna *GSV*, como Silviano Santiago o chama, um monstro indomesticável⁷⁵. Propomos também fazer uma leitura sobre a “glosa” de Riobaldo, como verte e como se estanca perante as várias manifestações do Mal, os espaços do insondável que dificultam o contar. O “demo” será a cumulação de toda essa negatividade indizível como ser simbólico mas também como dispositivo narrativo. Por fim serão abordadas as questões relacionadas com o limite sem limite, o “pacto” e a eterna rectificação pela escrita em busca do outro, que para sempre é afastado.

O mundo sem fundo

...das tristezas nam se pode contar nada ordenadamente:
por que desordenadamente acõtecem ellas
Bernardim Ribeiro⁷⁶

A fala de Riobaldo começa muito intrincada, como um novelo enodado que intersecciona reflexões e estórias, encontrando um fio narrativo já quando o texto vai avançado. Toda a sua reflexão primeira tem reminiscências da narrativa que ocupará o resto do romance, vincando um posicionamento do narrador perante a experiência que teve desde o início da sua vida até ao relato. A sua posição de relator indica uma incapacidade de fazer mais história, lugar de uma velhice contemplativa, o fim do movimento. Deste lugar parado surge o polo da acção em *GSV*, a sua língua não é apenas transporte ou um relato de algo fixo para além dela. Ela é, como em “Meu tio o Iauaretê”, e de certo modo “Cara-de-Bronze”, um “remexer vivo” que situa o movimento, a travessia, na própria escrita, no relato feito viagem no “grande sertão” que Riobaldo (in)define.

A linguagem de Riobaldo é um aparelhamento que indefine as já indefinidas línguas do “grande sertão”. Hansen irá chamar esta construção de “máquina heteróclita de produção de efeitos de essências e reminiscências”. As partes sem unidade aqui

⁷⁵ Vide *Genealogia da Ferocidade*, publicado em 2017 pela Cepe Editora.

⁷⁶ Em *História de Menina e Moça*, que inclui o fac-simile da obra de Bernardim Ribeiro.

funcionam pela unidade que se faz a partir delas, criando esta fala onde tudo e nada encontra o seu lugar. Riobaldo é para Hansen “um hiper-narrador inclusivo: no nada de sua fala já heteróclita outros discursos estranhos convergem, de diversa e muita vez tão inimiga ideologia”(Hansen, 2000, p. 23). A desmedida da obra, criada por essa aglomeração de discursos, passa pelo trabalho linguístico que cria e esvazia essências, criando um movimento produtivo, e não reprodutivo, que jamais se estanca. A linguagem em *GSV* faz-se, como diz Hansen, “em produzir no texto o movimento capaz de conduzir o leitor ao aquém ou além da representação; sua contínua recategorização e reclassificação linguísticas não se esgotam num mero formalismo ou num mero expressivismo”(p. 36). A fala de Riobaldo sustenta-se sobre nada, *GSV* sustenta-se sobre “Nonada”, de lá parte a sua especulação, a sua acção, e lá é para onde sempre retorna. A fala de Riobaldo é “uma fala antropófaga”, a sua enunciação não é mais que uma “máquina retórica de trituração de retóricas”, onde o narrador “é função geral do texto, ponto móvel de articulação e convergência de uma multiplicidade de falas ” (p. 48). Riobaldo é descentralizado apesar de falar apenas de si, pois no fundo as suas especulações nunca encontram um lado fixo. O mecanismo de *GSV* passa por semear a dúvida e recomeçar infinitamente a especulação.

A dúvida cria um movimento que identifica tudo com tudo, narrativa que nada demarca numa mistura feita linguagem. A incerteza de Riobaldo, ou a glosa como lhe vai chamar José Carlos Garbuglio, permite essa exploração ininterrupta sem uma finalidade objectiva, criando uma obra de movimento pela representação que faz do irrepresentável, como já acontecia em “Cara-de-Bronze”. “Como o objeto é móvel, torna-se rebelde a configurações precisas, alimentando a pluralidade de imagens, envolvendo um processo de glosa que apenas margeia os limites da existência”(Garbuglio, 1972, p. 56). A glosa é intensificada pela inclusão de personagens que, mais uma vez, “palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas”(J. G. Rosa, 2017b, p. 533). Em Riobaldo temos a síntese desta caracterização presente em “Hipotrérico”, mas temos ainda contacto com uma cultura letrada. Como Riobaldo diz, “decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio”, desde do começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam” (p. 21). A glosa assim pode tocar um

espaço de especulação mais abstracta, num passo que sucede o pasmo inicial como aquele do mundo em estado nascente na linguagem poética do Grivo. É no especular para além de intuir que as coisas deixam de ser esse lugar certo e absoluto da poesia que observámos nos vaqueiros mais próximos de Cara-de-Bronze. Os “imaginamentos” passam a ser esses quasi-sistemas, ou mesmo paródias da tentativa de sistematizar o mundo, na linguagem de Riobaldo. O mundo presente, com todo o seu imediatismo, com a presença daquilo que é arcaico, ou atemporal, no eterno agora do poema, é adiado para dar lugar a uma batalha abstracta sobre a existência e forma do diabo.

“Muita coisa importante falta nome” (p. 75), a narrativa de Riobaldo guia-se pelo movimento e pelo desconhecido. Nos medos e nos amores espreita sempre um fundo de dúvida, fundo esse que ultrapassa a simples estória para se projectar numa luta cósmica entre Deus e o Diabo.

O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demónio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demónio não precisa de existir para haver. (p. 47)

As sombras que a luz de Deus emite seriam o “haver” do demónio, presença interna da existência de Deus e não o seu contrário. Semeador da dúvida no discurso de Riobaldo, é também o que precisa de eterna reflexão e nomeação⁷⁷, pois “a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo”. A dúvida que constrói negativamente a presença de um diabólico⁷⁸ vai contra as utopias de Riobaldo, o seu desejo em ter fim, “Mas a gente quer Céu é porque quer um fim”, o seu desejo de uma utopia:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé posição se reunirem, em algum apropriado lugar, no meio dos gerais, para se viver só em altas rezas, fortíssimas,

⁷⁷ Os vários nomes que o diabo tem em GSV mostram tanto essa necessidade de controlar o que escapa à linguagem, como enaltecem a força desse ser mesmo na sua ausência. Nomeá-lo é mantê-lo perto, e por isso distante. Os nomes, por tentarem domesticá-lo, acabam por aumentá-lo.

⁷⁸ Como Ettore Finazzi-Agrò escreve: “Também o seu *lógos* é dividido, ou melhor, significa apenas a união paradoxal de coisas opostas: a palavra é grega, mais uma vez, mas a sua utilização é ligada ao cristianismo, religião que precisava de uma oposição ética e linguística muito marcada – precisava, enfim, da divisão do diabo (que vem, de fato, do verbo *dia-bállein*, “atravessar” e, ao mesmo tempo, “separar” em contraposição à união simbólica (de *sym-bállein*, ‘colocar junto’, ‘pôr em relação’), refletida e negada na trindade.”(Finazzi-Agrò, 2001, pp. 18, 19). Será esta separação que nunca resolverá a dúvida na demanda eterna de Riobaldo.

louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, ambição, e todo sofrimento se espraia em Deus, dado logo, até à hora de cada uma morte cantar. (p.46)

Uma vida dedicada a Deus, evitando o perigo de viver e as tentações do Demo, ausente da corrupção do “dia-bállein”, a semente da dúvida, não seria narrável, não formaria o movimento requerido entre uma presença e uma ausência, seria uma anulação de ambos, numa completude sem movimento.

A narrativa de Riobaldo não dirige tudo a um final redentor, como se quieria na sua utopia. Riobaldo é, seguindo a estética rosiana já analisada, a construção de um movimento de desunião, que não se dirige para unificar as múltiplas visões que o sertão contém e aquelas que se tem do sertão. É um movimento inverso do esclarecimento, que procura abrir o mundo para tirá-lo da redundância, da repetição dos “pastos demarcados”. Riobaldo duvida porque tem de duvidar, porque a linguagem rosiana serve-se de um movimento que não se fixa. Riobaldo tem de resistir ao movimento, criar resistência, pois a transgressão ⁷⁹ faz-se e acentua-se quando existem fronteiras mais ou menos delimitadas:

eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no maio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...(p. 140)

Em *GSV* há um movimento criado pela transgressão dos limites delineados por Riobaldo, como recurso retórico que reforça o movimento pelos seus desejos de fixar o mundo.

⁷⁹ Como Bataille define a transgressão: “a transgressão nada tem que ver com a liberdade inicial da vida animal; abre uma porta para lá dos limites vulgarmente observados, mas guarda esses limites. A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que é complemento”(Bataille, 1988b, p. 58). Num movimento similar, em *GSV* cria-se o movimento, ou a indefinição, pela transgressão daquilo que ultrapassa a resistência apresentada pelo receio da personagem-narrador. Pelo medo de Riobaldo, pelos lugares fixos que evoca, o fluxo irrepresentável do sertão é reforçado.

Ultrapassando todas as delimitações possíveis e imaginadas pelo jagunço, o sertão cria este espaço onde o desejo de ordenar o mundo é o que o desordena.

É no limite que a glosa se intensifica, perante o que não pode ser dito, perante aquilo que mais escapa não só a um sistema, a uma teodiceia, mas também aquilo que escapa à palavra. *GSV* se faz de uma transgressão, de uma tentativa de trazer (como um Grivo), toda a dinâmica complexa do mundo para o centro das palavras. Esta transgressão figurada na escrita, ou na busca da personagem que a encarna, é feita pela existência do limite. Para existir movimento na linguagem, para ela não ser apenas reprodução da comunicação ou fechamento linguístico às palavras muito usadas, ela precisa de explorar os espaços que lhe são proibidos. É desses pontos “difícultosos” de narrar que a narrativa pode continuar no seu movimento simultaneamente desintegrador e acolhedor. É no difícil que a narrativa se torna dinâmica, alimentando as formas do mistério e da infirmitade.

Há um “remexer” com possibilidades ilimitadas daquilo que a razão não apreende. O demo na forma do Mal sai de uma equação ordenada, é deste abismo que se gera o questionamento e consequentemente a narrativa. A linguagem começa a cercar estes espaços num movimento infinito, mas sempre sem conseguir, sempre a ter de se reorganizar, tendo o fluxo narrativo de recomeçar várias vezes até tomar fôlego certo. *GSV* começa, como já várias vezes referimos, “Nonada”, e, num movimento semelhante a “Cara-de-Bronze”, vai preenchendo esse nada negativamente e eternamente.

Fora de uma temporalidade fixa e fugaz a escrita de Rosa aproxima-se da atemporalidade da *arké*, fazendo ver o próprio fluxo que uma língua pode tomar se se desprende de uma finalidade restrita, presa a uma ideologia ou a uma estética fechada. É uma língua projectada para o infinito, que toma as características poéticas da “palavra-coisa”, como foi observado na viagem das margens de “Cara-de-Bronze”. Davi Arrigucci observa em *GSV*, “por meio do ritmo e da sintaxe, dos recursos sonoros e imagéticos -, a áspera beleza da terra do sertão”, tornando a linguagem “a verdadeira palavra-coisa da poesia”(Arrigucci Jr, 1994, p. 13). Esse aspecto é, no entanto, misturado com a sintaxe, com o significado que a palavra traz, não sendo apenas uma “palavra-coisa”, mas obtendo uma dimensão completa da palavra, como transporte e como unidade poética. Mais uma vez, este aspecto interliga-se com a dimensão dupla entre uma fala “além do bem e do mal”, intuída, e o mundo remexido, projectado pela visão de uma personagem relativamente letrada.

A dualidade em *GSV* presente nesta construção linguística é sublinhada na própria estória de Riobaldo na narrativa que constrói a sua personagem. Resumidamente, Riobaldo nasce de uma dualidade entre desapropriado e fazendeiro, entre a sua mãe e o seu padrinho, Selorico Mendes, proprietário de terras, “rico e somítico, possuía três fazendas-de-gado” (J. G. Rosa, 2017b, p. 76), que mais tarde ficamos a saber que é na verdade seu pai. Com a morte da mãe é com Selorico Mendes que se forma outra dualidade, é através do seu pai que Riobaldo entra em contacto com as letras e com os primeiros jagunços. Mais tarde, sabendo do parentesco com Selorico Mendes, foge, vindo a conhecer Zé Bebelo e, conseqüentemente, os inimigos deste, o grupo de Joca Ramiro. O elemento que unifica esta fuga, este movimento constante de Riobaldo, é Diadorim. Como “Menino” nos é apresentado ainda na sua infância, mais tarde como Reinaldo, jagunço do grupo de Joca Ramiro. Irá confidenciar a Riobaldo o seu verdadeiro nome, Diadorim, e revelar o seu parentesco com Joca Ramiro. No fim é revelado como Diadorina.⁸⁰

Riobaldo vai-se apresentar como fugidio, escapando primeiro de Selorico Mendes, depois de Zé Bebelo, deixando de fugir quando encontra Diadorim. Diadorim ultrapassa a ordem “paternal” do Brasil antigo, dos latifundiários, como ultrapassa aquela do novo Brasil, representada em Zé Bebelo:

Ah. Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando. Aquele queria saber tudo, dispor de tudo, poder tudo, tudo alterar. Não esbarrava quieto. Seguro já nasceu assim, zureta, arvoado, criatura de confusão. Trepava de ser o mais honesto de todos, ou o mais danado, no tremeluz, conforme as quantas. Soava no que falava, artes que falava, diferente na autoridade, mas com uma autoridade muito veloz. (p. 56)

Não dando espaço ao mistério, ou à existência dele, Bebelo quer tudo numa nova ordem, impor uma nova autoridade, esclarecer as mentes supersticiosas do sertão com a sua

⁸⁰ Por esta metamorfose Hansen irá chamar Diadorim da “síntese enigmática do procedimento de indeterminação”, outro dispositivo que indetermina o sertão de Riobaldo. Para além disso, observando uma paródia, ou uma fusão de *topoi* da tradição literária europeia, Hansen caracterizá Diadorim como “dáimon, donna angelicata, Beatriz do mato, suavidade, integração e virtus unitiva do Eros”(Hansen, 2007, p. 72). A sua personagem será explorada mais adiante.

retórica num novo paternalismo⁸¹. Oposto ao paternalismo está o mistério de Diadorim: “Diadorim é a minha neblina...”(p. 27). Outro dualismo é criado, parte da inclusão gerada na voz de Riobaldo. Os discursos paternalistas encontram o seu lugar no “grande sertão” sem o dominar, como o remexer abstracto de Riobaldo o contorna sem se poder fixar. Diadorim representa o mistério velado que Riobaldo nunca chega a desvelar, símbolo de uma alteridade para sempre irrepresentável.

Riobaldo conta o movimento, onde nada ainda está completo: “Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”(p. 349). No sertão “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”(p. 26). O incerto, o destino incompleto e a abertura da narrativa é o que unifica *GSV*. O narrador jagunço abre-se para a abertura do mundo, para as suas incertezas, para o seu perigo, e vai fazer ver o Riobaldo jovem, “remexido”, filtrado por uma visão que o tenta enredar entre um grande plano e a ausência de um grande plano, pois a grande certeza retirada de toda a sua experiência é que “Tudo é e não é...”(p. 19).

As formas do O

É pelo diabo que Riobaldo começa as suas trilhas dentro da palavra: “E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio”(p. 18). O diabo está em todo o lado, tendo várias funcionalidades e manifestações ao longo do romance. É a raiz da dúvida, da especulação, lugar da alteridade total⁸². É nessa alteridade sempre presente e sempre ausente que o texto nunca pode tomar uma posição fixa ou anunciar uma essência além de si. O diabólico, como já vimos, é o que divide e deixa em desunião. É perante as forças desconhecidas que o Demo representa que o texto fica mais instável, mais ambíguo. O diabo será o ponto central da dúvida, ao lado da neblina de Diadorim e do sertão amálgama de tudo, “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (p. 27)

⁸¹ Paternalismo representado nos seus desejos de ser político e de trazer a ordem centralizada do governo ao sertão. Um exemplo central está no discurso que faz após uma batalha com o grupo de Hermógenes, discurso onde Bebelo “elogiou a lei, deu viva ao governo, para perto futuro prometeu muita coisa republicana”(J. G. Rosa, 2017b, p. 89).

⁸² Hansen aproxima este “Outro” ao Diabo pela “interpretação religiosa da existência” do jagunço. Vide p. 52 e seguintes de *o O*.

Os vários nomes do diabo mostram a sua natureza negativa, o espaço que ocupa como alteridade, para sempre definido negativamente. A glosa intensifica este reino demoníaco, da função do “dia-bállein”. O diabo, como o sertão, não tem nome fixo, “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga”(p. 294). O diabo também ganha as forças que o narrador lhe atribui, como no pensamento mais forte que o “poder do lugar”. Nestes termos, Hansen define o diabo como “imagem ou metáfora do imaginário da força do poder no sertão”, a sua dupla predicação “como ser e não-ser é funcional e faz com que Riobaldo fale dele quodlibet, pois qualquer nomeação ou predicação dele se tornam possíveis, evidenciando o arbitrário de direção narrativa e, novamente, o princípio autoral que correlaciona as referências”(Hansen, 2007, p. 73).

Esta faceta plural do diabo em *GSV* acaba por ser um recurso que metaforiza o diabo tradicional medieval na própria função do texto. Na análise do diabo no imaginário medieval português, José Mattoso aponta que este não é uma força tenebrosa transcendente, mas uma presença multifacetada no mundo dos vivos. Revela os pecaminosos e serve mais à comédia que à tragédia, invertendo os papéis, revelando os avessos dos homens virtuosos, assim como a vitória da fé daqueles que, atormentados pelo diabo, o superam⁸³. Num primeiro plano, a sua presença revela os avessos, o Mal, dentro do próprio homem: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!”(J. G. Rosa, 2017b, p. 18). Além disso, já vimos como a sua função, como ser multifacetado, serve para indefinir, fazer reinar o desentendimento dentro do sertão, como serve, como elemento narrativo na linguagem de Riobaldo, para dar nome ao que sai sempre de uma explicação e para virar dos avessos qualquer ordem simbólica.

A dinâmica que esvazia e enche essências, nomeadamente no diabo, vai associá-lo ao Mal, mas também à figura do Hermógenes, que em si é encarnação do “Mal inocente”, como o define Rosenfield. Para saber da existência do O, Riobaldo especulará à volta de histórias, como aquelas que introduz logo no início da sua narração. A história do Aleixo, “homem de maiores ruindades calmas”(p. 19), conta como um dia Aleixo matou um pedinte e, mais tarde, como castigo divino, os seus filhos adoecem e ficam

⁸³ Vide o artigo “O demónio, infractor do segredo”, incluído em *Podere Invisíveis*, p. 200 e seguintes.

cegos. “Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?!”(p. 20). Outra estória, a de Pedro Pindó, “homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele”, começa quando o casal castiga Valtêi, seu filho e, aos poucos, começa a tirar prazer da punição, tornando-a cada vez mais frequente. Estas são as estórias que introduzem as forças nefastas e indizíveis do sertão. Inversas e complementares, são também um primeiro exemplo mais concreto do espaço que o diabo vem ocupar no imaginário de Riobaldo. Estas estórias mostram as consequências inesperadas que tornam o viver muito perigoso. O mal pode provir do bem como o bem provir do mal, tudo é incerto, sem justiça ou consequência previsível para cada acção.

Estas estórias dão o exemplo da dinâmica que Walnice Galvão vai dar em *As Formas do Falso*, em que “Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus”(Galvão, 1972, p. 13), temos também o bem dentro do mal, como o mal dentro do bem, tudo misturado. Vemos os filhos inocentes de Aleixo a sofrer como consequência das suas acções, e as acções de Pindó como consequência da bondade⁸⁴. A dinâmica observada por Riobaldo resume-se nesta passagem: “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar”(J. G. Rosa, 2017b, p. 22). Querer o bem pode ser inevitavelmente trazer o mal. Não há uma consequência objectiva para qualquer acção, pelo menos nenhuma compreensível.

O mal sem finalidade, gratuito, manifesta-se na figura do Hermógenes. A partir dele o mal provém do próprio mal, como mal em estado bruto, primitivo, força anterior a qualquer definição. É, no entanto, em Bebelo, a força da ordem, de uma necessidade de impor um bem, que esse mal em estado bruto irá despertar de forma incontrollada. Zé Bebelo será a fagulha que irá mover a estória central de GSV.

A demanda de Bebelo pela paz no sertão leva a uma guerra que teima em terminar, assim como o impulso de matar Joca Ramiro por parte do Hermógenes é consequência da ordem judicial, estatal, representada no julgamento de Bebelo. Zé Bebelo acaba por ser o exemplo central da ambiguidade entre o bem e o mal, e de um como consequência do outro. É ele o elemento exterior ao sertão que vem para o domar, para o tornar parte

⁸⁴ Davi Arrigucci vai mesmo delinear estas estórias como “narrativas em que a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicadamente fundidas, como faces de uma mesma moeda”(Arrigucci Jr, 1994, p. 14)

do Estado civilizado, de uma ordem burocrática e sistemática que não permite qualquer insubordinação à sua lei. Bebelo, querendo trazer a paz ao sertão, será aquele que trará uma guerra sem fim, que se extinguirá apenas na morte do amor e do ódio de Riobaldo. Rosenfield observa em Bebelo o gozo pela guerra, o seu valor instrumental que serve para unificar e subjugar, mas também esse estado de “guerra-sem-fundo”, que acaba por ir perdendo a sua justificação. Como já citámos, “todas estas legitimações e racionalizações da guerra revelam-se falhas ou insuficientes, cedendo espaço à elaboração de uma imagem da guerra-sem-fundo, sem razão e sem causa, além da de uma obscura aspiração à morte”(p. 103). Rosenfield descreve um desequilíbrio introduzido no sertão, onde a violência criada de pulsões é substituída por um procedimento simbólico: “a “arte” e a inteligência discursivas do próprio Zé Bebelo introduzem no universo jagunço a exigência de justiça e de julgamento, isto é, a suspensão da violência pulsional em proveito de um procedimento simbólico, que transpõe a concretude sangrenta do conflito no plano abstrato dos argumentos”(p. 107). Abre-se aqui a possibilidade de uma guerra industriosa, que se abstrai e reduz as motivações a figuras e números, a processos burocráticos que calculam a vida humana separadamente dos sujeitos reais de onde provêm os cálculos. As guerras entre Estados acabam na morte de milhões, a genocídios e segregações, ao contrário das guerras “inocentes” entre os jagunços, confinadas a ciclos de vingança, qual *Agamémnon* de Ésquilo.

A ordem de Bebelo, de certa maneira, não se distingue da utopia de Riobaldo. Uma ordem teocrática, ligada a uma visão religiosa unificadora, é o mesmo de uma ordem burocrática unificadora, dominada pelos elementos que compõem um Estado, com uma moralidade, classe e ideologia dominantes, suprimindo todo o resto heterogéneo, tudo aquilo que excede ou pode contradizer uma hegemonia. A razão, como foi observado através da *Dialética do Esclarecimento*, leva a um totalitarismo que reduz ou nega tudo o que o excede. Bebelo surge no sertão como uma personagem esclarecida, movida pela razão, com um desejo de propagar nada mais que outro mito unificante e totalitário, que reduz o outro aos moldes do mesmo e que acaba por realizar o contrário do que pretende⁸⁵.

O desejo de ordem de Zé Bebelo é paralelo ao desejo pelo bem que Riobaldo manifesta. Este acaba por ser um dispositivo narrativo que afirma e fortalece o seu oposto, dando-lhe uma forma desproporcionada, incontrolável. Como já vimos o bem contém em

⁸⁵ Assim como os esclarecidos, vistos por Adorno e Horkheimer, acabam por criar um mito maior que o mito, pois é um mito que pensa que superou o mito.

si o mal, e por isso é reduzido a uma contingência que “afina” e “desafina” como tudo no sertão. Os pastos não podem ser demarcados, e nenhuma acção pode ser plenamente justa ou o seu inverso. O problema da existência do mal está mesmo na necessidade de se querer o bem, criando estas distinções que fazem parte de uma abstracção riobaldiana, próxima e distante do estado adâmico que Rosa delineia nas suas personagens. Maria Mutema, protagonista da estória central em torno desta questão, demonstra a dificuldade em separar o bem do mal. Ao contrário de Zé Bebelo, Mutema parte da maldade para alcançar a bondade beatífica. De assassina passa a ser vista como santa. Maria Mutema “tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma - ; por que, nem sabia”. Depois vai mentir ao padre, dizendo que matou o marido por ele, “o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado”. Maria Mutema o faz apenas porque “tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez”(J. G. Rosa, 2017b, p. 142). No fim Mutema arrepende-se e confessa tudo, “recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia”. “[P]ela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa”(p. 143).

Riobaldo parece temer a mistura entre o mal e o bem, como teme toda a mistura que cria um sertão que excede a compreensão. Mesmo assim, ao aprofundar estas questões, Riobaldo revela um interesse pelo que não compreende. Como Rosenfield escreve, “O olhar de Riobaldo parece fascinado pela aparência gratuita e radicalmente irracional do mal, e quanto mais ele afirma a sua necessidade mais volta a interrogar a opacidade enigmática do sadismo, o mistério do gozo destruidor – de uma maldade radical que se dá como carente de causa e de razão, despojada também de qualquer finalidade”(Rosenfield, 1993, p. 33). Essa mesma maldade vai ser aquela personificada na figura do Hermógenes: como diabo encarnado, informe e imundo⁸⁶, “que nasceu formado tigre, e assassim”(J. G. Rosa, 2017b, p. 22), “grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande”(p. 132).

⁸⁶ No seu sentido etimológico de “impuro”, sendo sempre representado como uma mistura de vários elementos.

A maldade primordial de Hermógenes, próxima daquela de Maria Mutema, é representada não só na sua infirmitade física, mas também na sua potência sem destinação, sem finalidade. Rosenfield lembra que

nenhuma palavra do romance explica qualquer motivo, razão ou justificativa para a traição de Hermógenes. A única “razão” fornecida pelo texto é dada pela observação que faz Riobaldo da profunda e sincera frustração do Hermógenes privado de uma “boa esfolia”, perda de satisfação profunda e “inocente” – animalesca e radicalmente distante de qualquer preocupação ética – que Hermógenes é capaz de tirar dos seus gestos sádicos (Rosenfield, 1993, p. 37).

Hermógenes “goza do assassinato e da tortura como se fossem orgasmos amorosos”(p. 47). Como é desprovido de forma as suas acções são desprovidas de direcção, representando não só esse mal inocente, proveniente de uma força anterior e indiferente a qualquer razão ou ética, mas também o repositório da raiva de Riobaldo, que o desfigura a cada descrição.

Hermógenes desde início é colocado em oposição a Diadorim. Num primeiro plano pelo modo como Riobaldo descreve ambos, tanto na sua forma como intenção. A indeterminação de ambos se opõe na contenção de Diadorim e no excesso de Hermógenes. Hansen descreve Hermógenes como “materialidade bruta” e “*nonsense* monstruoso, ctônico”(Hansen, 2000, p. 143), oposto a Diadorim que esconde na sua neblina uma ideia de essência transcendente, além da materialidade explícita e misturada. O Hermógenes “corresponde ao “aquém-língua”: espaço do *designado*, como coisidade, e espaço da *designação*, como referência/articulação da bruteza por pedaços”(p. 150). Riobaldo refere-se a ele por pronomes demonstrativos da terceira pessoa, como também Hansen verifica, retirando qualquer traço de humanidade ou consciência à coisa que é o Hermógenes, fundindo-o com as forças do desconhecido do sertão e do Demo.

A raiva que Riobaldo sente pela personagem do Hermógenes será o catalisador que o fará aceder à sua própria maldade. Vimos que o mal em Hermógenes, como na estória de Maria Mutema, é a representação de uma força primordial e anterior a tudo. É algo que existe na mistura do sertão, nos “crespos do homem”, nos espaços indizíveis. Essa mistura, essa força anterior e interior, é pertencente ao todo, manifestando-se nos

seres e nos homens – “Sertão: é dentro da gente”(J. G. Rosa, 2017b, p. 190) - , qual *arké* que perfaz a constituição do mundo. O mal manifesta-se em Riobaldo de modo subtil, provindo de um discurso que teme as forças que articula em palavras e que não as quer associar à sua identidade. Um exemplo explícito do mal inocente a manifestar-se em Riobaldo é quando deseja beber água misturada com o sangue de um inimigo degolado: “Ajoelhei na beirada, debrucei, bebi água com encostando a boca, com a cara, feito um cachorro, um cavalo. (...) A umas cem braças para cima (...) estavam esfaqueando o rapaz, e eu espiava para a água, esperando ver vir misturado o sangue vermelho dele – e que eu não era capaz de não beber. Acho que eu estava com uma febre” (p. 151)”⁸⁷.

A maldade nos “crespos do homem”, presente em todo o lado na figura do Demo e presente no próprio Riobaldo, será central para a transformação que se dirige para o pacto. Para Rosenfield existe uma erosão do sujeito do narrador, que de um “nada” se vai desconstruindo face àquilo que enfrenta no sertão. A alteridade que enfrentará será explorada mais à frente, mas de momento importa sublinhar que toda esta desconstrução irá trazer para a “consciência do herói, de que ele mesmo é igual a estes “homens humanos” isto é, um horror, um ser portador de morte e de anulação, um desejo-do-nada, perdido no nada”(Rosenfield, 2007, p. 248). Esta auto-consciência vai demonstrar mais uma vez a forma de *GSV* desfazer fronteiras, mostrando lugares que no nada podem desfazer o *mythos* do homem, de cada homem, das suas ideias e concepções do sertão. O mal, como o diabo, espreitam em cada recanto, fora e “dentro da gente”. Lugares que “faltam nome” existem sempre além do compreendido. Serão estes lugares íntimos e anteriores às especulações de Riobaldo que vão levar ao pacto, como a entrega a esse lado do Hermógenes, assim como o lado de Diadorim. Riobaldo tomará nas suas mãos as forças que desconhece e que teme. Na passagem do pacto fruirá do fim das frustrações da dialéctica entre bem e mal, entre ser e não ser, entre medo e a coragem, assim como assumirá um protagonismo que sempre recusou.

⁸⁷ Esta passagem, para Rosenfield, antevê “a consistência da sua [de Riobaldo] própria raiva primordial e sem causa”(Rosenfield, 1993, p. 47).

O Pacto

Il n'est pas donné à quiconque d'aborder les
extrêmes, soit dans un sens, soit dans un autre.

Lautréamont⁸⁸

Riobaldo toca os extremos daquilo que pode dizer, daquilo que tem palavra. O diabo, como fonte primária da incerteza e repositório de tudo aquilo que sai da explicação, torna-se nessa figura que intensifica a glosa, que toma vários nomes e essências, que avança e recua nas suas definições. Os extremos saem daquilo por onde Riobaldo se pode guiar, por aquilo que a linguagem pode demarcar dentro dos seus códigos. A primeira experiência marcante será na travessia do rio com o “Menino”, lugar onde forças exteriores à palavra vão actuar dentro do próprio texto, mesmo que em forma de descrição secundária: “O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei -: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome”(J. G. Rosa, 2017b, p. 75).

Pela admiração que Riobaldo menino tem pelo “Menino”, que se manterá por todas as metamorfoses de Diadorim, lança-se na sua primeira travessia “muito perigosa” que o retirará do “rio de-Janeiro” de “águas claras”, “cheio de bichos cágados”, de flora e fauna lustre, acompanhada pela calma das águas, e o colocará “no do-Chico” que “é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade”(p. 73). O “Menino” leva Riobaldo para dentro das forças do Rio São Francisco, onde o medo enaltece a feiura das suas margens, “Beiras sem praias, tristes, tudo parecendo meio pôdre”, e a indiferença da força das suas correntes, “aguagem bruta, traiçoeira”. Riobaldo perante as forças do rio diz que nada pensou, apenas temeu e rezou: “Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato”, previsão do homem que irá sempre temer o perigo da vida, oposto do seu amado Diadorim que nada teme: “”Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: - “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: - “Meu pai disse que não se deve de ter...””(p. 74). É na certeza desse Menino que “Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim” (p. 72). Sem pensar, agindo como que de um chamamento, como será o do “pacto” mais à frente

⁸⁸ Poesies 2, consultado em http://www.toutelapoesie.com/poemes/lautreamont/poesies_2.htm

na narrativa, Riobaldo vai experienciar um ritual iniciático, onde a vida realmente começa, simbolizado na abertura do rio de-Janeiro para o do-Chico. Chegados à outra margem deparam-se com um homem de intenções distorcidas pela visão filtrada do jagunço. Este homem acaba ferido pelas mãos do Menino, fazendo Riobaldo testemunhar a violência e concluir o seu rito de passagem. Depois desse contacto diz: “E eu não tinha medo mais”(p. 75).

Na travessia destaca-se a diferença principal entre Riobaldo e Diadorim. Diadorim demonstra a coragem que segue o exemplo do seu pai, Joca Ramiro. Riobaldo é o medo que se desenvolverá no movimento, na fuga ao longo do romance e que, contando a sua história, conta em modo fugidio, como temos vindo a sugerir, temendo as forças que desconhece, paralisado num discurso ilimitado que nunca se resolve. Para Maurice Blanchot o filósofo não é aquele que se entrega ao maravilhamento do mundo, mas sim aquele que teme⁸⁹. O medo é, como Hugo Monteiro sistematiza, “sintoma de um desconhecido incontrollável”. É “a vacilação do sujeito”, que o transforma “no ser que sofre em passividade/passibilidade”. “O medo indicia uma *espectralidade*, ou seja, aquilo que não é ainda presente e não está de todo ausente. O espectral é o que não chegou ainda, sendo esse não-ser-ainda o modo da sua presença. O medo é, neste sentido, espectral, o Neutro”(Monteiro, 2014, p. 132). Vemos no medo a génese do “filósofo” Riobaldo, esse ser passivo, Tatarana⁹⁰, rasteiro e secundário nos eventos do sertão, e mais tarde inerte e exaustivo pensador do seu próprio passado: “De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. (...) Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe?”(J. G. Rosa, 2017b, p. 18). Como especulador de ideia contacta com os lugares extremos, que se tornam extremos por uma necessidade de transfigurar o desconhecido em conhecido, de dar nome ao inominável. O espectral que se manifestará através do medo irá assombrar o jagunço, em busca de justificação e de trégua. Na sua linguagem de sertanejo associou todo o lugar neutro, inexplicável, à entidade do Demo, à entidade espectral entre o ser e o não-ser, multifacetado. Mas o Demo é também o diabólico, “dia-bállein”, impossibilidade de conclusão, oposto ao

⁸⁹ “No passado poderia dizer-se que um filósofo é um homem que fica maravilhado; hoje eu diria, recorrendo às palavras de Georges Bataille, que é alguém que teme”(Blanchot, 2003, p. 49).

⁹⁰ Tatarana é definido no dicionário como “lagartas de várias espécies de mariposas que têm pêlos urticantes que podem libertar toxinas perigosas” (“tatarana”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/tatarana> [consultado em 20-09-2020].)

“colocar junto” e “pôr em relação” do simbólico⁹¹. Do lugar paralisado da sua velhice Riobaldo especula sobre a “experiência do impossível, que o filosofar não alcança”(Monteiro, 2014, p. 134).

Num movimento infinito o texto vai-se construir sobre o vazio, “Nonada”, anulando-o e sublinhando-o. Esta é a imensidão do sertão, e dos medos imensos que lhe são inerentes e que para sempre escapam a qualquer filosofar. Ultrapassar uns vai apenas dar lugar a outros, afastando-o para sempre na sua mistura e alteridade. A abertura para o Rio São Francisco será metáfora de todo o desenvolvimento da personagem que se guiará entre limites e transgressões. O medo que teve em menino, que transfigura tudo o que o rodeia numa ilustração, ou mesmo numa reprodução do seu medo, será para sempre transposto para outros espaços, aumentando em cada travessia. O sertão é, mais uma vez, “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, e o pensamento de Riobaldo irá para sempre ampliar os seus abismos.

Já observámos a duplicidade da linguagem em *GSV* como meio discursivo e como linguagem-objecto. A representação do medo vem reforçar uma performatividade do texto para além dos significados que tenta ou não mediar. O extremo é criado na distorção e opacidade das palavras. Observamos aqui aquilo que Antonin Artaud diz quando afirma a necessidade de uma *poesia do espaço* no teatro. Esta poesia do espaço faz mais que trazer uma forma da linguagem falada que se articula para chegar a um fim preciso, finalidade esta que é característica pertencente ao livro. Sabemos que a escrita de Rosa implica uma abertura às formas da linguagem além do livro, ou à plasticidade do livro para que este supere os seus próprios limites, focando-se numa abertura da linguagem assim como Artaud defende a abertura do teatro em todas as suas possibilidades que incluem o espaço e o corpo, além da linguagem. “É preciso acreditar numa concepção da vida renovada do teatro, onde o homem se torna impavidamente senhor daquilo que ainda não existe e o possa fazer nascer. E tudo aquilo que não nasceu pode ainda nascer, desde que não fique satisfeito de ser um simples órgão de registo⁹²”(Artaud, 2000, p. 135). Em Rosa observamos isto quando surgem passagens como esta:

⁹¹ Colocamos aqui, de novo, as definições que Finazzi-Agrò atribui a “sym-bállein”.

⁹² Traduzido da edição italiana.

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo (...) por mesmo isso, nimpes, nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei(J. G. Rosa, 2017b, pp. 59, 60).⁹³

Vemos aqui a linguagem a falhar, a acentuar os sons nasais que adivinham uma negação plena de Riobaldo, muito mais forte do que o que a linguagem poderia mediar. Este espaço revela o medo como pulsão, num episódio em que os jagunços decidem quem deve chefiar o grupo. Riobaldo recusa ser chefe, não abdicando do seu papel secundário na estória, mas recusa mais fortemente quando o grupo sugere entregar a chefia a Diadorim. Tantos são os motivos possíveis para esta reacção, Diadorim como chefe se distanciaria de Riobaldo, ou estaria exposto à morte como aconteceu com os chefes anteriores, mas nenhuma justificação clara é dada ao leitor. Nesta passagem a linguagem como reacção está de novo ligada à neblina que é Diadorim: são reveladas coisas além da linguagem na própria linguagem, o motivo não é certo, proveniente de forças anteriores como a do amor, que naquele momento fala através de Riobaldo, tornando-o ventríloquo de algo que excede a compreensão. Robert Vork verifica que “Artaud’s characters reveal the absolute limits of what their language is capable of expressing. And thus, with uncanny precision and eloquence, their speech simultaneously reveals exactly that limit beyond which their words cannot possibly indicate”(Vork, 2013, p. 311). Nesta passagem observamos um outro nível da performatividade da linguagem, ultrapassando a linguagem-objecto que surge nos exemplos paradigmáticos no conto “O burrinho pedrês”:

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros...

⁹³ Esta passagem é citada por Eduardo Coutinho no artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem” já citado. Aqui o autor comenta o “eixo semântico de negatividade” que está relacionado “com um dos significados básicos de toda a narrativa”(Coutinho, 1983, p. 222), aquele do “Nonada”, subjacente a toda a estrutura da obra.

Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando... (J. G. Rosa, 1984, pp. 30, 31)

Aqui o texto faz-se de som e movimento da boiada, dando-lhe uma materialidade que já observámos nas margens de “Cara-de-Bronze”, onde o texto se faz texto-viagem. Mas a fala de Riobaldo cria uma teatralidade que reduz o dito ao sentido e não apenas a um texto feito movimento ou ilustração. Está aqui latente a presença do sujeito Riobaldo no seu contar, assim como uma materialização do que é sentido. A palavra poética de Rosa acolhe várias funções, expandindo as possibilidades do dito/escrito, ganhando aqui outra dimensão, auxiliada pelo distorcido rememorar do jagunço e dos seus mais profundos temores.

Outro momento em que a linguagem dá espaço à performatividade é no pacto, mas aqui dá-se ainda outro passo. A linguagem do pacto vai além da teatralidade do sentir no dizer. Aqui a performatividade vai ao encontro do próprio sentido mediado pelas palavras, causando esse estado paradoxal que nada e tudo diz, que preenche enquanto esvazia e vice-versa. É neste momento que Riobaldo suspende o seu lugar de pensador, de jagunço secundário do seu grupo, ultrapassando o estado que explorámos mais acima, de passividade e medo da chefia, e passa a incorporar a mistura do sertão.

A margem Este do Rio São Francisco vai afastar Riobaldo cada vez mais das margens claras do pequeno rio da sua infância. Abrindo-se cada vez mais a um espaço de alteridade, o jagunço é exposto a um mundo cada vez mais fugidio a explicações. Riobaldo entrega-se na viagem que o levará sempre para o extremo do que conhece, assim como no episódio do Menino, Riobaldo deparando-se com o fim do “de-Janeiro” e o começo do “do-Chico” encontra o seu limite e deseja voltar, ignorado pelo “Menino” e pelo menino da canoa: “”Daqui vamos voltar?” – eu pedi, ansiado. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – “Para quê?” – ele simples perguntou, em descanso de paz. O canoeiro, que remava, em pé, foi que se riu, de certo de mim”(J. G. Rosa, 2017b, p. 73). Mais tarde, e antes do pacto, vemos a sua personagem com medo, a rezar constantemente, entregue aos acontecimentos da margem Este do “do-Chico”, que Antonio Candido vai descrever como tendo “topografia fugidia”, sendo uma

“Margem da vingança e da dor, do terrível Hermógenes e seu reduto no alto Carinhanha; das tentações obscuras; das povoações fantasmiais; do pacto com o diabo”(Candido, 1964, p. 125). É nesta margem que entra em contacto com os catrumanos, “esses homens reperdidos sem salvação naquele recanto lontanho do mundo”, “Que viviam tapados de Deus, assim nos ocos”(J. G. Rosa, 2017b, p. 233), homens no extremo do humano, “lontãos” de toda a sociedade organizada, seja ela moderna ou arcaica. Os catrumanos guardavam a estrada para o povo do Sucruíú, o “transformado povo” tomado pela peste, lugar ainda mais distante dos limites já tão transgredidos de Riobaldo. Toda a morte que Riobaldo parece avistar naquelas terras fazem-no desejar recuar para um lugar seguro, dão-lhe o desejo de voltar atrás como em menino: “eu queria poder sair depressa dali, para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos”(p. 238). Riobaldo não recua pelo ódio que tem a Hermógenes, sendo este a fonte do seu medo, seria também o elemento central das incertezas que imperam sobre o sertão: “ninguém tem a licença de fazer medo nos outros, ninguém tenha. O maior direito que é meu – o que quero e sobrequero -: é que ninguém tem o direito de fazer medo em mim!”(p. 239). Riobaldo ainda precisava cumprir-se, “Eu ainda não era ainda”(p. 237), e no ódio pelo Hermógenes tornar-se-á, como ele, pactário.

Todo o medo e incerteza vão culminar nas “Veredas Mortas”, lugar que Riobaldo, num salto de fé, se afirma face ao “O”, abrindo-se à mistura do sertão. O medo que constrói a personagem de Riobaldo, que o cria como esse movimento volátil é substituído por uma certeza que ultrapassa o que pode ser explicado, deixado para as especulações de quem o ouve, de quem o lê.

Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão (p.252).

A hora e vez de Riobaldo chegou inexplicada, tomada por forças que o narrador desconhece mas centrais para o desenrolar da estória. “Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui”(p. 253), Riobaldo vai para as “Veredas-Mortas” ao anoitecer para tomar o seu destino. A primeira parte do pacto dá-se

em silêncio, mas interior a esse silêncio temos tudo o que Riobaldo experiencia na “encruzilhada”.

Para além das descrições do silêncio⁹⁴ e da escuridão⁹⁵ do espaço em que Riobaldo se encontra, também a escrita, aquilo que o jagunço descreve, emite silêncio, um espaço em que as palavras nada comunicam, que deixam todo um leque de sensações pela metade, como sugestões para algo que fica sempre fora do que pode ser dito. Num primeiro momento Riobaldo descreve como do seu medo cresce uma força que o contém e supera: “Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha (...) O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim!”(p. 253). No momento em que o Demo podia ganhar forma é no momento que Riobaldo pensa estar ao seu nível, reduzido a objecto delimitado deixaria de assolar com a sua onnipresença todos os cantos do desconhecido. “Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais”. “Eu era eu – mais mil vezes”, Riobaldo afirma-se perante o nada, engrandece na diminuição do que antes o diminuía. Transfere o medo que sente para o exterior, agora é o outro que tem de temer, assim como interioriza todas as forças que temia e engradecia fora de si. Assistimos a um movimento de soberania, onde Riobaldo não está dependente de nenhuma contingência, é pleno, completo, uno com o todo (e com o nada), como já analisámos a partir da unidade dionisíaca:

Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!(p. 254)

⁹⁴ O silêncio acentua-se pela primeira fala de Riobaldo: “A meia-noite vai correndo... - eu quis falar. O cote que o frio me apertava por baixo. Tossi, até. – “*Estou rouco?*” “*Pouco...*” – eu mesmo sozinho conversei.” E mesmo depois de gritar: ““- Lúifer! Satanaz!...” / Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.”(pp. 254-255).

⁹⁵ Exemplos: “Cheguei lá, a escuridão deu”, assim como a ausência de estrelas: “espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três-marias, - já tinham afundado” ficando apenas o “cruzeiro” que “ainda rebrilhava a dois palmos”(p. 253 e 254).

Completo e soberano Riobaldo não deseja nada, assim como deseja tudo. Vive agora o “ficar sendo!” que sempre adiou em busca de pastos mais demarcados. Riobaldo entrega-se à mistura do sertão, aceita essa mistura em si mesmo, sem a delineação que o permite ser ele “mais mil vezes”. Nesta totalidade do pacto Riobaldo sai de qualquer delimitação para um estado de união plena, sem distinções entre sujeito o outro. O nada é acompanhado pela escuridão⁹⁶ e pelo silêncio, nessa indeterminação sensorial é sublinhada a falha da linguagem em acompanhar aquilo que Riobaldo sente, emanando essa indeterminação para fora do texto⁹⁷.

A totalidade do desejo de Riobaldo ultrapassava tudo o que conhecia, “O que eu agora queria!”, “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia.”, “tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo!”, para logo depois determinar o seu amplo desejo na figura informe do Hermógenes: “– “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...””(p. 254). O desejo sem direcção encontra uma forma circunscrita, o desejo de acabar com o Hermógenes, sendo ele a fonte de todos os desacatos, o motivo que leva Riobaldo a transgredir sempre os seus limites, o mal encarnado. No entanto Hermógenes surge como necessidade de dar objectivo ao pacto: “Hermógenes mesmo, existido, eu mero me lembrava”, “figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão”, pois naquele momento a sua figura não é mais que uma reminiscência, pequenez⁹⁸ frente à afirmação que Riobaldo tomava no “ficar sendo”. Para Rosenfield “[a] fórmula “acabar com o Hermógenes” funciona como o resto diurno na invenção onírica: esta constrói um novo discurso e uma nova significação “brincando” com os elementos que sobraram da experiência diurna”(Rosenfield, 1993, p. 116). Este elemento diurno que joga com o onírico pode também ser descrito como o fio da palavra que se pode apreender no silêncio inconsciente. A palavra tem o poder de conduzir um

⁹⁶ Elemento que dissolve todas as distinções, já explorado no capítulo sobre “Meu tio o Iauaretê”.

⁹⁷ Podemos ligar o limite do que pode ser dito, ou o limite do logos patriarcal, nas questões que Rosenfield observa através do pacto junto com as questões do “extremo feminino”. Como observa Rosenfield, “O “setestrêlo” e as “três-marias” (Plêiades e Órion) já desapareceram, o que significa que a estrela-d’alva (estrela da manhã, Vênus, chamada na Idade Média, de Lúcifer) está por aparecer”(Rosenfield, 2007, p. 242). Assim o pacto surge como um nascimento de uma “fase diurna que começa sob o brilho de Vênus. Saindo do “ventre” noturno do pacto – “a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe””(1993, p. 124). O renascer sob o signo de Vênus, sob um signo matriarcal, acarreta consigo o símbolo do feminino que nos acompanha desde as fugas dos símbolos patriarcais de Selorico Mendes e Zé Bebelo por parte de Riobaldo. A abertura do feminino, de uma alteridade infinita que supera o logos, seria o movimento do pacto quando ultrapassa a necessidade de uma busca de definições e de pontos seguros/fixos.

⁹⁸ “feito [Hermógenes] fosse para mim uma criancinha molitosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado”(J. G. Rosa, 2017b, p. 254).

desejo enquanto o reduz, enquanto o compromete num padrão gramatical, cultural ou mítico.

O fim do silêncio vem da necessidade de justificar, de meter em palavras o acto inaudível. Determinar e delimitar uma afirmação na afirmação total das coisas, no fim de qualquer divisão. Na completude de Riobaldo perante todas as contradições a palavra tenta acompanhar esse lugar anterior a ela na ruptura com o silêncio, mas traz apenas uma reminiscência, não podendo acompanhar o lugar extremo que Riobaldo descreve. A totalidade do momento supera a coisa mínima que é Hermógenes e a maldade. Ultrapassa a palavra e todos os códigos que nela existem. Ultrapassa o bem ou o mal, toma o medo como força primária de sobrevivência e de soberania perante o todo. O pacto continua em silêncio, mas quando o demo não encarna, como réstia de dúvida do “dia-bállein”, Riobaldo vai chamar pelo seu nome: Lúcifer! “Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só”, aquilo que se ouve é ainda a totalidade, sem encarnação, sem formas delimitadas, o Hermógenes esvai-se na totalidade do sem-figura.

O pacto perfaz assim o limite da transgressão. O “do-Chico” é deixado para entrar num rio ainda maior, oceânico, absoluto como as “Absolutas estrelas”: “que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!”(J. G. Rosa, 2017b, p. 255). Última fronteira tangível do que pode ser dito, do que pode ser transmitido, lugar de unidade dionisíaca, “eu estava bêbado de meu”, que o torna uno com o lugar negativo que sublinha durante toda a narrativa. “A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento”.

No final do pacto Riobaldo, abandonando a encruzilhada, vai sentir o frio e a solidão totais:

Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais. (p. 256)

O frio surge já no “Meu tio o Iauaretê” como indicação da metamorfose, ou de uma passagem a outro mundo, outro estado de ser, aqui ainda sublinhado pela fome e sede de

Riobaldo, num estado de fraqueza: “Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morceção caiana me tivesse chupado” e, posteriormente, num estado de plenitude:

Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo. (p. 256)

O texto ilustra um renascer que trará consigo o Urutú-Branco.

Como vimos, o pacto é regido numa primeira parte pelo silêncio e posteriormente por uma desconstrução das figuras que limitavam a potência de Riobaldo, convertendo-as em coisas mínimas, faces de uma alteridade diminuída pela inversão de forças. O Demo veio e não veio, o pacto deu-se e não se deu⁹⁹, recomeçando outro processo dialético sobreposto a todos os outros que já decorriam desde o epicentro “Nonada”. Por o diabo não se ter mostrado é que houve pacto. Isto por um lado é a afirmação que Riobaldo precisava, pois o seu Demo é o Demo do informe, da dúvida, que nunca poderia ter figura, “dia-bállein” mesmo na derradeira hora de aparecer.

E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. (p. 255)

⁹⁹ Para Leonardo Arroyo “Riobaldo praticamente seguiu o mesmo processo do seu ignorado antepassado [o pactário do conto “A Idade do Diabo”, recolhido por Altimar Pimentel] cuja técnica de aproximação com o Diabo recebia por herança nas veredas dos Gerais. Riobaldo procurou o Demo à meia-noite e o local “tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso”, estava numa encruzilhada e “chamou pelo Diabo seis vezes”. “Invocou o Diabo e para o acerto definitivo Satanás não se fez presente como quase sempre é da tradição” mas “não houve, realmente, o vento ou o pé-de-vento para marcar a presença do Diabo”(Arroyo, 1984, p. 241). Para Rosenfield “não sobra quase nada do tema tradicional do pacto fáustico que pressupõe um sujeito pleno, dotado de vontade, consciência, conhecimento... O pacto roseano coloca como problema o sumiço do sujeito ou, pelo menos, de todas as categorias que sustentam tradicionalmente a idéia de um sujeito”(Rosenfield, 2007, p. 248). Ambas as visões mostram um pacto em aberto, como toda a obra, onde existe uma paródia de um *topos* como o do pacto, deixado pela metade mantendo a dúvida das coisas que são e não são, gerando o movimento das camadas de significado assimiladas e rejeitadas em GSV.

O pacto mostra o limite último, aquele que não pode ser transgredido, quebrando com a dialética inerente na linguagem, evocando tudo e nada num movimento. Esta unidade com a totalidade vai ter àquilo que Blanchot vai chamar, através de Bataille, de experiência limite. Seria este o estado de afirmação do homem contra o eterno querer saber, seria a experiência do “ficar sendo!”, contrária ao querer saber e à cisão cometida na linguagem.

A experiência limite é a resposta que o homem encontra quando decide colocar-se radicalmente em questão. Esta decisão que envolve todo o ser expressa a impossibilidade de parar, tanto nalguma consolação ou nalguma verdade, no interesse ou resultado de uma acção, ou nalguma certeza seja ela fruto de conhecimento ou crença. É um movimento de contestação que atravessa toda a história e que, por vezes, fecha-se num sistema, noutras vezes atravessa o mundo para acabar num além onde o homem se confia a um termo absoluto (Deus, Ser, o Bem, Eternidade, Unidade) – acabando finalmente por rejeitar-se a si mesmo.(Blanchot, 2003, pp. 203, 204)¹⁰⁰

Riobaldo, como vimos, torna-se uma potência que desconstrói todos os seus anteriores pressupostos. O Demo, como o Hermógenes, passam a ser reminiscências diminuídas num plano maior, onde qualquer imagem definha, é destruída pela presença do eterno “não falável”. A experiência limite de Riobaldo destrói as formas e demarcações e mesmo a necessidade da sua existência, tornando-se agente primário na estória, como já são os “dáimon”¹⁰¹ Diadorim e Hermógenes. Riobaldo deixa de ser Tatarana, tornando-se Urutú-Branco¹⁰²: “- “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”(p. 264). Metamorfoseia-se num animal letal no momento que deixa de duvidar, em que o medo é suplantado para dar lugar à acção, querendo desta

¹⁰⁰ Traduzido por nós a partir da edição inglesa.

¹⁰¹ Como já expusemos, Hansen caracteriza assim Diadorim. Os “dáimon”, seguindo a Encyclopedia Britannica, são para Hesíodo “os mortos da Idade de Ouro”, criaturas “inferiores aos deuses (possivelmente mortais), mas superiores ao ser humano”. “Demon” in Encyclopedia Britannica [em linha] consult. 2020-10-05. Disponível na internet: <https://www.britannica.com/topic/demon-Greek-religion>. Os “Dáimon” serão em GSV, como Aquiles ou Ulisses, os condutores da estória, como forças personificadas do sertão.

¹⁰² Definida no dicionário Infopédia da Língua Portuguesa: “serpente muito venenosa, da família dos Viperídeos, encontrada na América do Sul”. urutu in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. [consult. 2020-10-05 12:31:26]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/urutu>

vez ir mais longe por vontade própria, enfrentando o perigo da vida, tornando-se o chefe do grupo, diminuindo todos os outros, incluindo Bebelo que afirma a chefia de Urutú:

- “Quem é que é o Chefe?!” – repeti.

Me olharam. Saber, não soubessem, não podiam como responder: porque nenhum deles não era. Zé Bebelo ainda fosse? Esse pardejou. E, o João Goanhá, eu vi aquele mestre quieto se mexer, em quente e frio, diante das minhas vistas – nem não tinha ossos: tudo nele foi encurtado medida – gesto, falar, olhar e estar. Nenhum deles. E eu – ah – eu era quem menos sabia – porque o Chefe já era eu. O chefe era eu mesmo! Olharam para mim. (p. 263)

A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo...(p. 264)

“Ficou sendo” chefe como “ficara sendo” no pacto. Riobaldo fica senhor de si, perde o medo ao diabo, diz o nome *dele* “Barzabú” para amansar o cavalo que mais tarde terá o nome Siruiz. Deixa de rezar ou temer, reduz a igreja dos outros quando em velho bebe de todas as crenças. Perante estas mudanças vai Diadorim dizer: “ – “Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem...”(p. 281). O Riobaldo desordeiro reúne homens, até mesmo catrumanos, mas em toda esta acção, todo este movimento, vai adiando a sua tarefa derradeira: a de matar o Hermógenes. Como Rosenfield observa, “Urutu Branco age como um sonâmbulo, sem projecto nem programa, e menos ainda com vontade consciente. Sua única meta é a de bagunçar “tudo o que era regra dos chefes que antes foram””(Rosenfield, 2007, p. 246). Este adiar do projecto, acção cega, vai continuar a desconstrução que começou no pacto.

Georges Bataille define a acção como um projecto. Esta acção não é necessariamente o agir em si, mas sim o agir conforme ou em direcção a alguma coisa. Para Bataille o projecto é adiar a vida, pois a experiência interior¹⁰³ é a afirmação e negação do todo, do agora, do que fica além de qualquer construção ou busca. É uma

¹⁰³ Outra definição para experiência limite.

entrega ao extremo, àquilo que vive no momento, o “meio da travessia”, o “ficar sendo”. O falar, ou a busca, a nada levam senão à circularidade, a um sair de si mesmo.

A experiência interior é o oposto da acção. Nada mais. A “Acção¹⁰⁴” é intrinsecamente dependente de projecto. (...) E o que é importante é que o pensamento discursivo está, ele mesmo, comprometido no modo de existência do projecto. O projecto não é apenas o modo de existência implícito pela acção, necessário à acção – é uma maneira de ser em tempo paradoxal: é o colocar a existência na posteridade¹⁰⁵. (Bataille, 1988a, p. 46)

Como na delimitação que Riobaldo usa para justificar o pacto, Urutú delimita a sua acção e encontra um “projecto”, aquele que fará cumprir a vingança de Diadorim e o fim da estória. “Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspassar o Liso do Sussuarão!” (J. G. Rosa, 2017b, p. 301). Tomando a força e coragem de chefe, Riobaldo atravessa o deserto do Liso do Sussuarão, num projecto que o aproxima do seu destino, enquanto o aproxima do que será o fim do Urutú. A agência além da fala e do *mythos*, além da necessidade da utopia que Riobaldo vai antes narrar para o senhor, leva-o a terminar com a vida de Ricardão, “Digo que esta minha mão direita, quase por si, era que tinha atirado” (p. 333). Riobaldo como Urutú substitui o querer saber, sintomático de quem tem medo do futuro, de quem não pode avançar no desconhecido, no inumano.

Bataille observa também que a vida humana, para se concretizar como humana, precisa da cisão que o homem cria para se realizar. A experiência completa do homem passa pelo adiamento de si mesmo, numa dinâmica que vem acompanhando toda a nossa reflexão. Riobaldo é homem humano, ao contrário dos “dáimon” que são figuras quase mitológicas no seu raconto. Nas mãos deles a vida move-se, são eles o “redemunho” para onde a estória se dirige. Riobaldo, a figura demasiadamente humana, não se dá a protagonismos, quando o faz corre o risco de perder esse lado “humano”, entregue a um fluxo contínuo que tudo consome sem nunca se fixar em nada.

Diz Bataille, “Há um princípio de insuficiência na base de toda a vida humana” (Bataille, 1988a, p. 81), a existência do homem “está ligada à linguagem. As

¹⁰⁴ Sublinhamos que aqui a acção ganha outra conotação. Riobaldo segue uma acção sem projecto, adiando aquele que é o de acabar com o Hermógenes. A acção como a define Bataille é uma acção utilitária, fechada em si mesma.

¹⁰⁵ Tradução da versão inglesa.

palavras vêm a ele cheias com a multitude das suas existências humanas ou não-humanas, com as quais a sua existência privada existe. O Ser é mediado nele através de palavras”(p. 83). Os mitos são a necessidade do homem para ele se poder construir, são eles aquilo que dá enredo à mistura, apesar de serem também aquilo que esconde a nudez e as forças desconhecidas que operam além, através e apesar de nós¹⁰⁶. Depois das “absolutas estrelas” e da acção desnorreada nos momentos posteriores ao pacto, a dúvida torna a instalar-se. Ao longo da sua viagem até ao encontro final, Riobaldo duvida de si como duvida da força que o toma - duvida da realização do pacto. O diabólico aos poucos volta a instalar-se. O pensar, em vez do ser, volta a criar o infinito da palavra em busca das “absolutas estrelas”, agora mais distantes.

Por curto: minto, se não conto que estava duvidoso. E o senhor sabe no que era que eu estava imaginando, em quem. Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trasteio que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito remanchas n’água. (...) Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas-Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será pior?...(p. 290)

Mais à frente, na batalha com os hermógenes, como numa melhora antes da morte, Urutú vai lutar enquanto grita o seu nome: “Se não vivei Deus, ah, também com o demo não me peguei – refiro - ; mas um nome só eu falava, fortemente falado baixo, e que pensado com mais força ainda. E que era: - Urutú Branco!... Urutú Branco!... Urutú Branco!... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria”(p. 331). É mais à frente, no Paredão, que Riobaldo torna a observar aquilo que sempre o ultrapassa, na luta final que lança o monólogo infinito, tudo aquilo que Riobaldo conta e reconta: o episódio que perpassa toda a narrativa na frase “O diabo na rua no meio do redemunho”.

¹⁰⁶ Para Nietzsche, “para poder suportar a vida, [o homem] teria necessidade de uma admirável ilusão que lhe escondesse a sua verdadeira natureza sob um véu de beleza.”(Nietzsche, 1972, p. 178) É essa ilusão o molde apolíneo que contém em si o êxtase dionisíaco, que pode assim ser admirado pelo homem sem destruir por completo as suas construções.

O Outro

Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.

Clarice Lispector¹⁰⁷

O pacto vem criar um intervalo abissal na dúvida constante de Riobaldo. A sua identidade, formada pela dúvida, pelo lugar intermédio, vai suspender-se para uma apropriação da alteridade que o fará ser uma força do sertão como são já Diadorim e Hermógenes. Antes do pacto Riobaldo não é mais que nada, um ponto de partida vazio “Nonada”, por onde a escrita pode começar e para sempre recomeçar, sem se apegar a uma ideia, uma definição ou finalidade.

- “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...”(J. G. Rosa, 2017b, p. 214)

É no Riobaldo como “menor”, como “nada”, que se prevê o poder abarcar todas as histórias e todas as perspectivas sem tomar uma posição definitiva. Nestes termos Riobaldo se aproxima da personagem de Macuncôzo, um lugar no meio, esvaziado mas inclusivo, voz de uma alteridade que sempre escapa.

Num movimento contrário a Macuncôzo, o pacto em Riobaldo, que seria o equivalente ao onçar do onceiro, é em *GSV* um intervalo no sujeito essencialmente intermédio que é o seu narrador. A escrita em *GSV* não colapsa nos acontecimentos que ultrapassam a linguagem, mas descreve-os incansavelmente, esvaziando-os por uma sobreposição de conceitos e imagens que se complementam ou contradizem. Macuncôzo faz o texto colapsar numa plena identificação da personagem com o silêncio da metamorfose, mas Riobaldo mantém, da sua posição de aposentado relator, um eixo de eterna continuidade. Riobaldo é continuamente a fuga simulada na escrita, e não a

¹⁰⁷ No conto “Perdoando Deus”, *Todos os Contos*, p. 332.

direcção da escrita a uma completude que a força a terminar, daí a necessidade de continuar. A narrativa de Riobaldo cria-se numa abertura a novas perspectivas provenientes da dúvida central que vão reabrindo os extremos por onde o texto pode expandir-se, assim como se expande a aventura de Riobaldo transgredindo limite a limite até chegar às “Absolutas estrelas” e o “sagrado”, o limite representado no pacto. Este limite final é o lugar que, como “Nonada”, como o Demo, é encapsulado no texto e, para sempre, o torna uma insuficiência que eterniza o espaço negativo no mesmo movimento que o afirma.

A experiência limite de Riobaldo fá-lo tomar o “Outro”, o diabo como alteridade, que o torna “feito *Ele*”(p. 255), assim como fá-lo apoderar-se da sua indefinição, e com ele tornar-se “eu mais mil vezes”. Já vimos que a abertura ao limite mais limítrofe do pacto, na inversão de forças entre Riobaldo e aquilo que Riobaldo desconhece e teme, torna-o agente caótico da mistura do sertão, aproximando-se das figuras de Diadorim e Hermógenes, um neblina e outro informidade. Na mistura e no seu movimento errático, Urutú Branco não deixa de ser uma figura ausente, também ele outro, personagem que Riobaldo-narrador tenta filtrar, sem nunca definir uma dimensão interior que organiza uma visão ou uma direcção. Urutú guia-se de impulso, da força primária que é a matéria da dúvida no pensamento de Riobaldo. O “ficar sendo” de Urutú é o culminar de toda uma construção de fuga, onde Riobaldo coloca fora de si aquilo que é também “dentro da gente”, esvaziando-se dessa totalidade que no fim é assimilada ao extremo, levando a feitos jamais conseguidos como a travessia do Liso do Sussuarão. A presença de Urutú é marcada por uma ausência, mais uma alteridade no discurso do velho jagunço e do seu panteão sertanejo.

Nos vários planos do outro e na abertura às “sagradas estrelas” o texto cria uma tensão de contradições na própria encenação dos conceitos, causando esse efeito limítrofe dentro da própria linguagem, onde tudo e nada, ser e não ser, não se contradizem mas ilustram aquilo que fica sempre fora da linguagem. As várias figuras do outro, além do próprio Riobaldo como linguagem acolhedora por falta de sujeito (ou de *mesmo*), além dos vários níveis de alteridade no Urutú Branco, dos “dáimon”, dos catrumanos e, finalmente, na “anti-figura” do Demo, são abismos que o texto cria como presença da ausência eterna do que é sempre alterno. São estes os lugares que a literatura de Rosa tenta captar quando as deixa por captar, quando as deixa “pela metade”, incompletudes que, mais uma vez, captam o meio da travessia.

O movimento da escrita em torno do outro é feito, como diz Leslie Hill, “to ascribe the ghostly other to a given category, class, or group, but it is also to acknowledge, in words, that the phantomatic other belongs to no category, class, or group except that constituted by itself alone”(Hill, 2001, p. 18). O movimento da escrita faz-se de uma definição que perfaz uma indefinição, “voices the resistance of the singular to the generality of language”(p. 15). A escrita, num movimento eterno, dirige-se para o que tenta captar sem nunca o fazer, sublinhando a alteridade quando a tenta aproximar.

Também a literatura, sabendo da limitação da linguagem e não querendo apoderar-se da alteridade, reaviva dentro de si a sua indefinição. A literatura parte, também ela, de uma indefinição, contendo em si “an essential relationship to its own inessentiality; any literature that knows itself to be literature, Blanchot implies, is by that token no longer literature”(p.19). A literatura não tem um fundo ontológico, não é definível, é escrita sem limitações impostas exteriormente, que num movimento eterno compensa a incapacidade do dito sem nunca o submeter. A escrita em torno do outro, como movimento em direcção ao outro, como se realiza na literatura, só pode ser eterna, sempre em aberto. O infinito é criado, ou concebido, da necessidade de alcançar o inalcançável.

O outro é indefinível, Monteiro sublinha uma dissimetria entre o mesmo e o outro que “quanto mais ele se aproxima, desde a lonjura da sua alteridade, mais se torna evidente a sua incomensurabilidade”. A sua definição, ou caracterização, afasta-o, não sendo ele abarcável pelos limites dados pelo *mesmo*, pela sua mundivisão. O “Outro nunca é uma tema ou uma tese – é intematizável -, o que invalida a tarefa de se *falar dele*, transportá-lo ou traduzi-lo num discurso que o contenha”(Monteiro, 2014, p. 96)¹⁰⁸. Como Blanchot (in)define, “o outro não é redutível ao que eu digo dele, ao tema de um discurso ou a um assunto de uma conversa. Ele é, em vez disso, quem é sempre estrangeiro e para além de mim, que sempre me excede”(Blanchot, 2003, p. 55). O outro não é classificável “no mesmo conceito ou num mesmo todo, não pode ser contado em conjunto com a individualidade que eu sou” (p. 52). Mais ainda, “o outro é, para mim, a presença do outro na sua distância infinita: homem como outro absoluto, radicalmente estrangeiro. Aquele que não se submete ao Mesmo ou é elevado na unidade do Único”, o outro é um anti-conceito, é “ao mesmo tempo a relação de inacessibilidade ao outro, o

¹⁰⁸ Sublinhados no original.

outro que esta relação inacessível cria e a presença inacessível do outro”(p. 74). A escrita como abertura a essa alteridade é, como observa Monteiro, “morada de eros”, um espaço “que infinitiza o sujeito diante da lonjura do Outro”, “construção permanente de uma relação não-fusional”(Monteiro, 2014, p. 118), o diabólico que nunca se concretiza no simbólico. A incomensurabilidade do outro em *GSV* vai se mostrando nas fronteiras que Riobaldo encontra sempre que transgride outras. Num movimento eterno a narrativa encontra as fronteiras da própria linguagem, a indefinição vai ganhar nomes que vão mudando, como vai dar formas diferentes a quem tem o mesmo nome, tudo para sublinhar este distanciamento inalcançável do que não é mesmo.

Em *GSV* a escrita toma a voz de um jagunço como paródia de uma busca “logocêntrica” em torno do que é sempre outro. Ao fazê-lo reforça uma mistura que escapa sempre à narrativa do seu narrador. O movimento da escrita-fala é um movimento de indeterminação, que distancia sempre mais o que quer aproximar. A voz de Riobaldo permite o “desoeuvrement”¹⁰⁹, um estado de obra incompleta e impossível de se fechar num fim ou num princípio. *GSV* como obra ou, num plano narrativo, a “estória” de Riobaldo com princípio e fim, dá-se apenas como limite pronto a ser transgredido. “O livro: uma artimanha pela qual a escrita vai em direcção à *ausência do livro*”(Blanchot, 2003, p. 424), *GSV* é “artimanha” do aberto, da alteridade, construção que contém em si o fazer e o desfazer-se, o ser e o não ser. O lugar anterior à obra, que permite a obra, é também o lugar que impede a obra. “É uma região anterior ao começo onde nada é feito de ser e no qual nada é realizado. É o fundo do *désœuvrement* do ser”(Blanchot, 1989, p. 45).

A alteridade do mundo em aberto no íntimo da “inessencialidade” do ser é central em *GSV*. Sendo criado numa voz de outro, jagunço, estranho aos centros urbanos onde a cultura do livro supera a da fala, falando com o “doutor” de voz omitida, Riobaldo torna-se um epicentro que permite a especulação. A sua personagem não é construída por um narrador onisciente, mas por um jogo de posicionamentos que tornam esse outro próximo mas distante. A glosa e a reflexão de Riobaldo tornarão sempre mais diluídas as figuras que apresenta, como ele mesmo é. Distante e incompleto, Riobaldo ausenta-se numa outra alteridade, implícita, quando diz: “No que narrei, o senhor talvez até ache

¹⁰⁹ “Désœuvrement”, termo de Blanchot, é definido por Monteiro como afirmação do “movimento infinito em direcção à Obra, o passo permanente [pas encore, como “um passo ainda”] em direcção ao que não se deixa constituir enquanto tal, que vive em adiamento permanente”(Monteiro, 2014, pp. 75, 76).

mais do que eu, a minha verdade”(J. G. Rosa, 2017b, p. 358). Por um lado, observamos a pertença do Tatarana ao ecossistema do “grande sertão”, consciente do seu envolvimento no mistério sempre velado, mesmo quando se tenta colocar exterior a ele. Por outro, a “minha verdade” é, ironicamente, a verdade sistemática a que submetemos a alteridade, ou seja, a verdade do que para nós é a verdade do outro. Riobaldo, nesta passagem, numa jogada dupla, entrega-se no momento em que, para sempre, escapa.

Aqui a estória acaba

One starts things moving without a thought of how
to stop them. In order to speak. One starts speaking as if it
were possible to stop at will. It is better so. The search for
the means to put an end to things, an end to speech, is
what enables the discourse to continue.

Samuel Beckett¹¹⁰

Todo o raconto de Riobaldo vai-se expandir em torno de “Nonada”, dos espaços do indizível que ganham contornos que os reforçam como coisa intocada, fundo negativo que para sempre gera texto e para sempre gera estória. Dentro de uma predisposição fugidia, Riobaldo receia o perigo das correntes do sertão, não lhes dá uma finalidade fixa, como ele mesmo não incorpora essa finalidade, mais notável quando mesmo tomado pela agência incorporada no pacto, essa definha antes do objectivo final de “matar o Hermógenes”. A estória termina nas revelações do que será sempre neblina, revelação do sempre velado, e que no fim mais velado fica. A morte dos “dáimon” despe o sertão de suas últimas réstias simbólicas, como o corpo de Diadorina despe o mistério de Diadorim no movimento que o encobre no silêncio da morte.

Para terminar o que começou, para silenciar o que no nada se gerou, Riobaldo anuncia o fim da estória:

¹¹⁰ *The Unnamable*, pp. 340 e 341, da edição da Everyman’s Library.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.(J. G. Rosa, 2017b, p. 358)

Mas o texto continua, não sendo ele feito das aventuras do Riobaldo jovem, mas sim das reflexões de Riobaldo aposentado, aquém e além da estória, agente na palavra, mas inerte na acção¹¹¹. O fecho da estória dentro da estória é anunciado no final do momento mais marcante. Posteriormente Riobaldo “desapodera”, adoece e desaparece, sabendo mais tarde que as “Veredas-Mortas” afinal eram “Veredas-Altas”, que tudo o feito e contado podia ser afinal o seu oposto, que afinal não houve mesmo pacto, que afinal o que existe mesmo é “homem humano”, que, afinal, “Tem cisma não”, “Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais”(p. 362), como diz Quelemém.

A irresolução permite continuar o relato e a reflexão. A estória vai sempre gerar outro movimento além dela, recolocar os seus eventos, dar-lhes uma ordem hierarquizada por um sentido ou interpretação, deixando em aberto a mistura jamais estancada nas palavras¹¹². As resoluções, ou sínteses, que Quelemém traz para suportar as relações incoerentes no sertão mantêm a dúvida de Riobaldo¹¹³. A “sobre-coisa”, ou “outra-coisa”, dá uma finalidade ao sertão, um *telos* além do que pode ser dito, com delimitações de inferno e céu, como nas seguintes passagens: “por perto do Céu, a gente se alimpou tanto, que todos os feios passados se exalaram de não ser”(p. 25) e “A gente viemos do inferno – nós todos – compadre meu Quelemém instrui”(p. 40). Quelemém sintetiza o “muito misturado” numa resolução alegórica, e serve assim de ponto de resistência que realça a dúvida de Riobaldo, como é mais um dos pontos fixos que contrastam e sublinham o “mundo movente”. O “sistema” de Quelemém aceita e dá uma explicação ao fluxo,

¹¹¹ Para Finazzi-Agró esse fim tem de ser afirmado por não ser certo, assim como os tempos verbais vão demonstrar essa dificuldade. Como diz, “os modos e os tempos verbais utilizados não nos dizem a “perfeição”, e sim, mais uma vez, a arbitrariedade dos confins e a impossibilidade do sujeito em controlar a *matéria vertente*, que se esparrama assim no tempo (do perfeito impessoal de uma estória já tornada história até ao presente da estória que, no *aqui* e *agora* da narração, acaba, passando no entanto por uma intemporalidade que esvazia a pontualidade do *aqui*, afastado, de fato, pela vírgula)./ E o tempo que, tentando fechar-se, se abre, corresponde a um espaço que o autor tenta ainda acabar dentro de uma definição, mas que parece, pelo contrário fugir a qualquer localização: “o sertão está em toda a parte” – o que quer dizer, também, que ele está inteiro em cada sua parte, tornando inútil a partição, o próprio ato de traçar os confins”(Finazzi-Agrò, 2001, p. 76). Sublinhados no original.

¹¹² Sendo esse efeito de mistura fruto da escolha minuciosa de palavras.

¹¹³ Também Rosenfield comenta que “Riobaldo nunca parece conformar-se com as conclusões inevitavelmente conciliadoras e edificantes do catecismo de compadre Quelemém”(Rosenfield, 1993, p. 189).

ultrapassa os paradoxos aquém-palavra, do “caso inteirado em si”, que é a busca de Riobaldo. Como “Cara-de-Bronze”, em *GSV* os espaços negativos, de dúvida, que perfazem a estória, são pontos contínuos de criação e recriação de figuras, formas, *Gestalt*, que as circunda preenchendo-as no mesmo movimento que as esvazia cada vez mais.

A escrita, como a dúvida, vão acrescentando definições ao indefinível, numa dialéctica eterna que nunca se concilia. A paz que traz o silêncio é adiada pela natureza irreconciliável de Riobaldo. O fim da estória nunca chega, sendo sugerido pela lemniscata os esforços vãos de tomar o “caso inteirado em si”. No movimento narrativo de Riobaldo os acontecimentos vão acumulando possibilidades sem finalidade, sem reconciliação, sem síntese final que redima toda a estória.

O epicentro da dúvida situa-se no episódio do Paredão. É no Paredão que todos os esforços do Urutú-Branco, como todos os receios de Tatarana, vão culminar no nada. Num primeiro plano observamos o declinar do protagonismo de Riobaldo como agente do sertão. Depois de matar Ricardão e tomar a mulher de Hermógenes como refém, os acontecimentos finais aproximam-se. Observamos Riobaldo a sentir medo e ansiedade, “Agora eu mudava, para motivos: chega estremeci de influência, aos aos-ares de guerra”(p. 341). O Hermógenes, no pacto coisa mínima e secundária, volta informe como sempre foi, com um rosto ausente:

Pelejei para recordar as feições dele, e o que figurei como visão foi a de um homem sem cara. Preto, possuindo a cara nenhuma, feito se eu mesmo antes tivesse esbagaçado aquele oco, a poder de balas... E tudo me deu um enjoo. Tinha medo não. Tinha era cansaço de esperança. (p. 343)

Intersecciona-se a informidade com o rosto baleado. A ausência na alteridade já descrita de Hermógenes e o seu fim, que lhe dá uma forma desfeita pelo ódio de Riobaldo.

A batalha final começa enquanto Riobaldo dorme. Preparando-se para a guerra ouve vozes:

Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e diferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra...
Assim ouvi, sussurro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pelos crescendo em todo o corpo. (p. 346)

Começa a surgir uma neblina de medo e dúvida que circunda Urutú-Branco. Mesmo quando Riobaldo-narrador nega o medo descreve reacções que o medo traz. Outro exemplo é o susto com Borromeu, pensando ouvir “Satanão” Riobaldo chama-o de “Sertão”:

quando ia principiar a falar, pressenti que a língua estremecia para trás, e igual assim todas as partes de minha cara, que tremiam – dos beiços, nas faces, até na ponta do nariz e do queixo. Mas me fiz. Que o ato do medo não tive. (p. 353)

Riobaldo tem e não tem medo, reage à ausência de rosto do inimigo como incapacidade de o captar assim como na sua destruição. Este espaço intermédio anuncia a perda de agência plena do Urutú, como rachas que vão quebrando e corrompendo a sua soberania. A afirmação plena vai diminuir e dar lugar a um conflito entre inércia e actividade. Na noite anterior, como a anunciar o fim pleno do Urutú, Riobaldo diz: “Dormi mortalmente. Essa, foi noite que eu dormi: sendo o chefe Urutú-Branco, mesmo dizer – o jagunço, Riobaldo...”(p. 345). Dá-se a morte simbólica do Urutú, que será completa no momento mais crucial da batalha no Paredão.

Durante a batalha Riobaldo é indicado por Diadorim para subir a um monte, onde podia dar vantagem à batalha: “- Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança” (p. 348). Riobaldo no monte dispara, mas com o decorrer da batalha o fogo cessa, talvez pelo fim da munição. Nesse momento as hordas de jagunços vão se aproximando para o combate corporal. Riobaldo vê Diadorim no meio dos jagunços:

O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. (p. 354)

O medo adiado, ou rejeitado, vai num crescendo manifestar-se cada vez mais até tomar posse completa de Riobaldo. Fica sem voz, sem ação, perplexo pelo movimento do sertão.

A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – “*Tua honra... Minha honra de homem valente!...*” – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespasssei de horror, precipício branco. (p. 354)

O mundo move-se agora sem a agência de Riobaldo, colocado de novo no seu lugar predefinido. Secundário ao fluxo, sem possibilidade de domar a contingência:

Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho. Nem cochichar comigo pude. Boca se encheu de cuspes. Babei...

Surge a frase que perpassa toda a narrativa, como réplica do epicentro que é o “redemunho”, a luta corporal dos “dáimon”.

Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe? Qual: ...o *Diabo na rua, no meio do redemunho...* O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho.

A frase é repetida enquanto as facas “cravam” cada corpo. No fim Riobaldo “trespassa”, acordando “depois das tempestades”(p. 355).

O desmaio de Riobaldo vem inverter os efeitos do pacto. De um tomar da alteridade, absorvendo as suas indefinições e contradições, Riobaldo é de novo diminuído pelas forças do outro no Paredão. Riobaldo agente volta ao Riobaldo temente do perigo da vida. É aqui que, como espectador, depois da morte de Diadorim, deixa de ser jagunço, adoece e deambula pelo sertão. Vai mais tarde encontrar Otacília e Bebelô, que lhe indica Quelemém, compadre que irá ouvir a sua estória.

Quando acorda depois de “trespassar”, o sertão tinha perdido a última materialização dessas forças opostas, uma do informe, infernal, outra contida e envolta em mistério. “O diabo na rua no meio do redemunho” vai ecoar na narrativa de Riobaldo, sublinhando a centralidade destes acontecimentos para toda a dúvida do seu pensamento. Os espaços de alteridade representados por Hermógenes e Diadorim anulam-se, ficando apenas O, nada, o outro desprovido de toda a forma. Dá-se a perda das figuras que sustentavam a réstia do *mythos*. Estas alteridades tornam-se mais distantes ainda, levando consigo a conciliação do simbólico, fundindo-se com o outro total, levando consigo a vitória do mal sobre o bem e do bem sobre o mal. As mortes de Hermógenes e Diadorim anulam-se, rejeitando qualquer fórmula sintética, qualquer “pasto demarcado” possível para o sertão. O fim dos “dáimon” será o que irá fazer o diabólico sobrepor-se a tudo. Não há resolução, fica a dúvida.

A par disto a morte de Diadorim irá mantê-lo distante da plena representação e da possibilidade de poder dar um motivo redentor ao perigo que é viver. Num primeiro plano o seu lado feminino precisa de ser reprimido, escondido dos outros e de Riobaldo. Noutro plano, o mistério é mantido pela percepção ambígua que Riobaldo tem da sua figura, que simbolicamente mistura-se com a impossibilidade de encontrar uma verdade. Diadorim seria ainda, como símbolo do andrógino e depois do feminino, o excesso. O excesso que ultrapassa a unidade do discurso, a alteridade irreduzível, desterritorialização sem nova territorialização¹¹⁴. Diadorim é a neblina que ultrapassa a unidade do discurso patriarcal,

¹¹⁴ Como Hugo Monteiro aponta: “A comunidade organizou-se reproduzindo o modelo da unidade, do Um logocêntrico e falocêntrico, que faz do feminino uma espécie de cenário para o predomínio exclusivo do masculino – cenário, pois que a mulher é entendida como útero, que é confinada às paredes domésticas, que é domesticidade nos fundos invisíveis da cidade, alheada da agora decisória”(Monteiro, 2014, p. 522). A mulher é o exterior da “falocracia”, o elemento que “descentra, neste sentido, a comunidade, coloca-a à vela pela sua própria desterritorialização; a voz feminina como voz sem território, como alteridade absoluta,

logocêntrico e falocêntrico¹¹⁵. Perante o corpo do seu amado, a revelação não é mais do que uma omissão completa. Pelo corpo de Diadorina Diadorim dissipa-se mais no mistério da alteridade, perdendo mesmo o seu nome:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

- “Meu amor!...”(J. G. Rosa, 2017b, p. 357)

GSV é um acumular de destroços, como a história descrita por Walter Benjamin na tese IX do ensaio “Sobre o conceito da História”: “A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para [o anjo] uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” mas “Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu”(Benjamin, 2017, p. 14). Os destroços podem ser relacionados e formar entre si uma narrativa, mas o sertão mostra um aglomerado de acontecimentos sem redenção, enquanto é também lugar sem princípio, meio ou fim: “O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...”(J. G. Rosa, 2017b, p. 355). O meio da travessia, como o tempo central de “Cara-de-Bronze”, são o tempo sem tempo, a “história” sem fio condutor, uma amálgama conjunta, lugar de onde brota a *arké* e onde já se está no “ponto final” do *káiros*. No entanto, ao contrário de Segisberto, Riobaldo não encontra a rede de noiva. Em *GSV* o ponto final do presente é rejeitado na busca por possuir o passado. Riobaldo vai adiar o presente, assim como as palavras inerentemente fazem, presentificando fantasmas que nunca vão encontrar repouso.

actua furtivamente na comunidade como ladrão na noite, exercendo sobre ela uma acção de despertar, que incide sobre o seu próprio inacabamento” (p. 525).

¹¹⁵ Que para além de caracterizar os poderes do latifúndio e aqueles do Estado, representa qualquer ordem de unidade como observámos no primeiro capítulo. No sentido acima apresentado, qualquer mito, mesmo aquele do esclarecimento, pela necessidade de ordenar, organizar ou fixar, é logocêntrico e falocêntrico.

[F]alar, pensar, (...) é escapar à existência. Não é morrer, mas é estar morto. É entrar no mundo calmo e extinto onde normalmente pousamos: lá tudo é suspenso, a vida é posta para depois, de adiamento em adiamento. (Bataille, 1988a, p. 46)

Na morte de Diadorim e Hermógenes nenhum dos lados foi redimido, ficando apenas a catástrofe, o lugar misturado da eterna dúvida, os destroços sem ligação entre si, “dia-bállein”. A redenção em “Meu tio o Iauaretê” é tomada no colapso da palavra, na identificação do texto com a sua personagem, assim como a redenção do círculo de “Cara-de-Bronze” está no casamento de Grivo que retoma o casamento não realizado de Segisberto. Em *GSV* não há redenção, apenas o desastre, uma continuidade que o texto não pode acompanhar, que o livro não pode conter. É nestes contornos que a glosa, assim como a linguagem “arcaica”, podem encontrar o fundo sem fundo do que há. A linguagem aqui dá lugar ao vento que empurra a progressão dos tempos, para um eterno movimento dentro de si, simulando o infinito que não fica retido nos seus sistemas. Acabou-se o mito, mas a linguagem, para se despir do mito, tem de acompanhar o desastre e o “homem humano” despedido do simbólico na “travessia”.

Além do ponto final

Intrínseco à linguagem está o seu código lógico, discursivo, concretizador de cosmos, mas também um movimento inverso, de abertura ao que lhe escapa. Além dos fantasmas que concretiza, dos lugares delimitados que escondem o caos do mundo, a linguagem pode representar o limite e o indefinível, pode recuperar o presente furtado pelo assombramento das imagens que se fixam em sistemas. A literatura surge na margem do fechamento sistémico e pode criar um ponto de resistência e de reinvenção dentro da própria linguagem.

Em Rosa o limite é implantado na escrita. Em “Cara-de-Bronze” a dinâmica da fronteira entre dito e não-dito é encenada dentro das palavras, projectando essa encenação para fora, englobando em si o que está além do texto. Em “Meu tio o Iauaretê” a voz bipartida do centro evoca já uma indefinição que é concretizada no fim. O limite da palavra é englobado no texto, na continuidade da narrativa sem narração, no vazio da

página. Em ambos os casos o silêncio complementa a palavra, como a palavra dá espaço ao silêncio, ao que existe além dela.

GSV irá acompanhar esta dinâmica criando dentro de si espaços de silêncio, de ausência de ordem, determinação ou conclusão. Neste romance a palavra constrói o silêncio nas suas figuras - Sertão, Diadorim, o Hermógenes, o O, Urutú – e na narratividade inconclusiva da sua personagem Riobaldo. A palavra cria o espaço do outro, aquilo que não pode ser representado, dentro de si, num gesto acolhedor que perturba qualquer tipo de ordem. Acompanhar o outro na sua indefinição acarreta escrever o desastre, a impossibilidade de fim ou redenção. É, por isso, possível pensar esta falta de conclusão à luz da descrição que Blanchot faz do desastre, como espaço exterior a qualquer possibilidade de sistema.

O “Désastre” “arruína tudo ao mesmo tempo que deixa tudo intacto. Não toca ninguém em particular: “Eu” não sou ameaçado por ele, mas poupado, deixado de parte. É desta maneira que estou ameaçado, pois desta maneira o desastre ameaça em mim aquilo que me é exterior”. O sujeito é ameaçado quando ignorado, quando diminuído a construção fugaz, ficção temporária, sem fronteira que o distinga do “exterior”. “O desastre é separado daquilo que é o mais separado. Quando o desastre vem até nós ele não vem. O desastre é a sua iminência, mas como o futuro, como nós o concebemos na ordem do tempo vivido, pertence ao desastre, o desastre sempre já o dissuadiu e fez recuar. Não há futuro para o desastre, assim como não há tempo ou espaço para a sua realização”(Blanchot, 1995, p. 11)¹¹⁶. O desastre, para sempre fugidio, está para além do limite do identificável. É a constante destruição e desconstrução que nada fixa, é fluxo que se afasta sempre das imagens criadas, por mais fugidias. O desastre não acontece, é anterior a qualquer acontecimento, é a derrocada inerente de qualquer concepção. Ao longo do seu pensamento fragmentário, Blanchot vai definindo o “anti-conceito” do desastre como o espaço que está sempre fora do que pode ser apreendido pelo pensamento. Seguindo a definição de Hugo Monteiro, o Désastre é “a experiência do que não tem previsão ou cálculo, e que por isso, imprime na palavra experiência uma dimensão incontrolável”(Monteiro, 2014, p. 76).

O “Desastre” pode, no entanto, ser acompanhado pelo movimento da escrita, no sentido que Blanchot lhe dá, de um movimento eterno que não se fixa numa ideia ou

¹¹⁶ Tradução nossa da edição inglesa.

sistema. “O desastre, inexperiente. É o que escapa da possibilidade da experiência – é o limite da escrita. Isto tem de ser repetido: o desastre des-escreve. O que não quer dizer que o desastre, como uma força da escrita, está excluído dela, fora do seu alcance, ou que seja extra-textual”(Blanchot, 1995, p. 15). “O Désastre é pensamento, mas é pensamento que não se deixa sustentar num sistema de pensamento”(Monteiro, 2014, p. 146), assim como é escrita sem uma finalidade fixa. A literatura, como espaço dessa escrita e, como já foi dito anteriormente, também ela sem essência e definição possíveis, “permite, para Blanchot, o pensamento do Désastre enquanto experiência do imponderável, mas também do exterior ao sujeito e ao Ser, estando o Désastre associado a uma escrita nômada (p. 76).

O desastre que se manifesta em *GSV* será o que estimulará a “escrita” eterna, a eterna glosa que no movimento que aproxima os acontecimentos os distancia nas sombras indiscerníveis do grande sertão. No final, depois de todas as figuras desfilarem pela estória de Riobaldo, vai sobrar o nada. A palavra ficará sempre a dever ao silêncio, preenchendo a primeira lacuna com outras lacunas, num movimento eterno que não deixa a palavra cessar, que pretende acompanhar esse mesmo vazio, sugerindo-o várias vezes¹¹⁷. Sem final demarcável, sem objectivo definível, Rosa escreve o eterno, além-mito, experiência-limite feita livro, feita “grande sertão”, escreve o arrebatamento que nunca se distancia para se fixar em ideia. O eterno permite a inclusão, permite todos os tempos, todos os espaços, e a totalidade do inapreensível.

A escrita em direcção ao outro nunca se pode concretizar completamente, assim como a narrativa de Riobaldo nunca poderia ter um fim. Como Roberto Nigro diz: “The outside is not an inner confirmation. The thought of the outsider should be directed toward an outer bound which it never quite reaches”(Nigro, 2005, p. 656). Para não ser uma projecção do *mesmo* no outro, a escrita do limite deve ser uma erosão do exterior, deve ir despindo o outro fictício do *mesmo*, chegar ao nada, ao silêncio que a ultrapassa. Citando Foucault, Nigro, no mesmo artigo, comenta que esta escrita não se dirige a uma reconciliação, mas a uma eterna divagação.

Sendo este limite indeterminável, visto o outro ser eternamente exterior a ele, a escrita, como a literatura, parecem ser também infinitos. Como Leslie Hill escreve:

¹¹⁷ Exemplo: “O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo”(J. G. Rosa, 2017b, p. 190).

The limits of literature, it would seem, are infinite. If so, it follows that literature is in fact incapable of self-identity. Like death, like language in general, literature relates to itself both as itself and as its very own other. It cannot be negated, and has no other except itself. It has no outside. Which is to say that, like death, like language, it is already the outside: which cannot be made habitable, resists domestication, occupation, or embodiment (Hill, 2001, p. 217).

GSV, com as transgressões dos vários limites da sua personagem Riobaldo, consegue fundar esse mundo inegável como eterna negação. Cria dentro de si uma representação do que é sempre exterior e indomesticável. Para acompanhar esse desamparo, para escrever o infinito, a escrita depara-se com o seu limite físico: o livro.

Já comentámos a possibilidade pela voz de Riobaldo do “*désœuvrement*”, que “afirma o movimento infinito em direcção à Obra, o passo permanente em direcção ao que não se deixa constituir enquanto tal, que vive em adiamento permanente”(Monteiro, 2014, p. 76). *GSV* é a obra do “desobramento”, a tentativa de construção que fica em aberto, que não se resolve, que permanece “inoperante” pela operação de esvaziamento e irreconciliação das suas várias partes. A inoperância é sublinhada pelo movimento da escrita:

Escrita, a exigência da escrita: (...) a escrita que através da sua força libertadora – a força aleatória da ausência – parece dedicar-se apenas a si mesma como algo que permanece sem identidade e que, pouco a pouco, traz possibilidades que lhe são totalmente alheias: uma forma anónima, distraída, diferida e dispersa de ser em relação”(Blanchot, 2003, p. xii).

As ideias fixas como “Deus”, “Sujeito”, assim como o “Livro” e a “Obra” são questionadas, postas em relação constante, abertas pela escrita. Neste sentido, como Blanchot sugere, “em vez de ter o Livro como o seu objectivo, [a escrita] assinala o seu fim: uma escrita que, pode dizer-se, está fora do discurso, fora da linguagem”, fora do

logos. “Por outras palavras, o Livro indica sempre uma ordem que se submete a uma unidade, a um sistema de noções onde o discurso se afirma sobre a escrita”.

Mas a obra *GSV* rejeita os emolduramentos que lhe são impostos exteriormente, escapa a uma ordem discursiva ou de unidade. Como Maria Augusta Babo comenta, “Blanchot é atraído por todo o livro que não é livro, por essa criação do vazio na obra, vazio que trabalha a escrita e na escrita e que devolve ao livro uma natureza insustentável, paradoxal, espaço de coincidência dos contrários”(Babo, 1993, p. 60). A sua unidade é criada numa desunião. Abarcando uma totalidade que, em si, contém o mistério do desconhecido, *GSV* cria a imperfeição que foge à forma e que perfaz todas as formas. O sertão contido em livro reflecte a desunião inerente e inoperante também na sua materialidade.

Os limites da obra inoperante têm de ser transponíveis como os limites de Riobaldo, que são sempre transgredidos até às “absolutas estrelas”. Esta ideia é concretizada quando os limites materiais do livro se tornam um ponto de entrada. Rowland observa que os “livros costurados”¹¹⁸ de Rosa acabam por usar os seus limites para, através da releitura, ilimitar a estrutura fechada do livro, dando-lhe um fôlego infinito numa materialidade finita.

Os livros *costurados*, comuns, de Rosa – da forma contínua de *Grande sertão*, intimamente lacunar e fragmentada, aos livros de estórias, tão elaboradas no seu paratexto – projectam a partir do seu interior o seu desdobramento, na medida em que postulam um movimento sobre si próprios que afeta o livro sem, no entanto, afetar a sua materialidade sem fazer coincidir incompletude e inacabamento. O trabalho sobre a forma do livro parece fazer-se através da exposição, no interior do livro, dos seus pontos de junção e de articulação. Assim, através da sua dimensão reflexiva, o livro que veremos é ainda um livro encadernado. Mas na exposição dos limites dessa construção, o livro perturba-se como forma, questionando temporalidade e orientação.(Rowland, 2011, p. 145)

¹¹⁸ Expressão usada por Rosa referindo-se ao livro *Galáxias* de Haroldo de Campos. Vide “Do Epos ao Epifânico (Génese e Elaboração das *Galáxias*)”, in *Metalinguagem & outras metas*. Passagem também citada por Rowland em (Rowland, 2011, pp. 139, 140).

No caso de *GSV*, os limites materiais estariam, a partir da segunda edição de 1958, nos mapas de ambas as orelhas do livro. Estes mapas, como Rowland analisa, são hipóteses de leitura, como um índice¹¹⁹, “uma indicação de leitura, disposição de elementos da *fabula* numa ordem espacial e proposta de organização que não é una e que será também objeto de leitura, como é aliás próprio da natureza híbrida do mapa, dividida entre apresentação e interpretação”(p. 162). Assim, mesmo nos limites do livro, além do texto, existe um mapa, assim como nas margens da materialidade do texto “Cara-de-Bronze”, em nota de rodapé, temos a viagem poética do Grivo. “[O]s mapas de *Grande sertão*, heterogêneos e desestabilizadores (em termos de simbologia e de referência), teriam uma função sintética e estrutural, figura que constrói o livro e que também o ameaça” (p. 163). São, mais uma vez, uma “ponte sobre o abismo” da epígrafe de *No Urubuquaquá*, construções que se fazem sobre um abismo sem o recusar, ampliando-o.

Outro limite que aumenta o texto e serve como ponto de releitura é a lemniscata. O ponto final que já nada finalizava é complementado por este símbolo, reforçando a necessidade de constante reiteração e recriação de enredos. Os mapas são sintéticos, pontos de referência e não a “coisa inteirada em si”. São o ponto de partida para uma travessia que contraverte entre texto e imagem e que, como a lemniscata, expandem o livro dentro das suas limitações, propagando a dúvida, o diabólico, na sua própria forma. São um mecanismo, como o da palavra, de dar forma ao infinito.

O livro para sempre aberto, feito pela escrita do limite, que mostra a alteridade do que é outro, que é próxima ao desastre e ao fluxo, seria o “romance-rio”, para sempre no meio da travessia. Como diz Rosa, numa carta a Azeredo da Silveira:

Tenho esperança de poder criar coisa nova e diferente, de superar o nosso Sagarana, com histórias e romances mais humanos, mas ao mesmo tempo, mais meta- humanos, mais super-humanos; que sei!?!... O bom seria fazer-se um livro só, de 5.000 páginas, que seria escrito e reescrito, durante a vida inteira. Ou — que beleza! — três gerações de

¹¹⁹ O índice será o exemplo de *Tutaméia*, estudado por Rowland. Resumidamente, a existência de dois índices, um no princípio e outro no fim, assim como a sua diferença e, consequentemente, a mudança de ordem dos contos, permitem relançar o livro a partir dos seus limites. Como deformação da materialidade fixa do livro, este torna-se aberto nos lugares de fecho. Mais uma vez, o livro é guiado por uma inoperância. Este relançamento do livro é também criado em *Corpo de Baile*, não só pela reorganização, mas pela própria recategorização dos seus textos.

romancista (pai, filho, neto), trabalhando num roman-fleuve, catedralesco, pétreo, trigeracional...(V. G. Rosa, 2008, p. 426)

Um romance sem conclusão, para sempre incompleto, assim como são as pessoas, também inconclusas. Um romance que “afina” e “desafina”, que transgride as formas e os lugares que se fixam pensando assegurar um controlo utópico sobre o neutro sertão. É a experiência do limite na escrita que pode intuir as “absolutas estrelas”, que faz adivinhar o abismo absoluto onde reside o fundo sem fundo do contingente. O sertão desconstrói os mundos exteriores a ele, semeia a dúvida e, por isso, amplia-se para fora de si. Nele as palavras não fecham o mundo numa operação, mas o seu reverso. Por isto *GSV* é o grande abridor de mundos, pois quebra um falso esclarecimento e a imposição discursiva da palavra tautológica.

A lemniscata termina o que tinha apenas começado, é ela o desmaio de Riobaldo na batalha, quando toda a escrita de *GSV* foi a experiência limite e de soberania, de entrega ao outro, da escrita feita “dáimon”, que liga o leitor à incansável busca que é ser homem humano, fora dos “projectos” que vão adiando a vida, como diria Bataille. Rosa lembramos, através de Riobaldo, que o perigo de viver é real, que há forças e dimensões para sempre escondidas, anteriores e interiores ao que é existir. Que “viver é etcétera...”, sem resolução. Que não podemos fazer mais do que atravessar a vida nas suas correntes inconstantes, sem nunca poder atracar. Que a escrita, como “terceira margem” desse rio desconhecido, permite o diálogo infinito com o eterno presente.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Agamben, G. (2010). *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo.
- Arriguicci Jr, D. (1994). O Mundo Misturado. *Novos Estudos*, 40, 7–29.
- Arroyo, L. (1984). *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Artaud, A. (2000). *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Audi, R. (2015). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. New York: Cambridge University Press.
- Babo, M. A. (1993). *A escrita do livro*. Lisboa: Vega.
- Barros, M. (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Barthes, R. (1988). *Lição*. Lisboa: Edições 70.
- Bataille, G. (1988a). *Inner Experience*. New York: State University of New York.
- Bataille, G. (1988b). *O Erotismo*. Lisboa: Antígona.
- Bataille, G. (2017). *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Livraria Letra Livre.
- Beckett, S. (2015). *Molloy, Malone dies, the Unnamable*. London: Everyman's Library.
- Benjamin, W. (2017). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Birgit, S. (2014). *The Political Philosophy of Judith Butler*. New York: Routledge.
- Blackburn, S. (2005). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Blanchot, M. (1989). *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Blanchot, M. (1995). *The writing of disaster*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Blanchot, M. (2003). *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
- Butler, J. (1993). Critically Queer. *GLQ: A Journal in Gay and Lesbian Studies*, 1(1), 17–32.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Campos, H. de. (1983). A Linguagem do Iauaretê. In *Guimarães Rosa, coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho* (pp. 574–579). Rio de Janeiro: Civilização.
- Candido, A. (1964). *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Cassirer, E. (1976). *Linguagem, Mito e Religião*. Porto: RÉ.S.
- Conrad, J. (s.d.). *Heart of Darkness*. Planet Ebook. <https://www.planetebook.com/free-ebooks/heart-of-darkness.pdf>
- Coutinho, E. F. (1983). Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem. In *Guimarães Rosa, coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho*. Rio de Janeiro: Civilização.
- Daniel, M. L. (1968). *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio.
- Einstein, C. (2019). Gestalt and Concept (Excerpts). *October*, 107, 169–176. <https://doi.org/10.1162/016228704322790999>
- Ésquilo (2008), *Oresteia*. Lisboa: Edições 70.
- Facó, A. (1982). *Guimarães Rosa: Do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio.
- Finazzi-Agrò, E. (2001). *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte: UFMG.
- Foucault, M. (1991). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (2015). *Language, Madness, and Desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freud, S. (s.d.). *Why war? A letter from Freud to Einstein*. Consultado 23 de Agosto, 2020, em <https://en.unesco.org/courier/marzo-1993/why-war-letter-freud-einstein>

- Freud, S. (1990). *Beyond the Pleasure Principle*. New York: W. W. Norton & Company.
- Galvão, W. N. (1972). *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectivas.
- Galvão, W. N. (2008). *Mínima Mímica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garbuglio, J. C. (1972). *O mundo movente de João Guimarães Rosa*, São Paulo: Ática.
- Hansen, J. A. (2000). *O, a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra.
- Hansen, J. A. (2007). Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor. *Nonada*, 10, 57–75.
- Hansen, J. A. (2012). Guimarães Rosa e a Crítica Literária. *Letras de Hoje*, 47(2), 120–130.
- Hansen, J. A., Dick, A., & Fachin, P. (s.d.). *Entrevista com João Adolfo Hansen por: André Dick e Patricia Fachin*.
<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/11/30/grande-sertao-veredas-uma-maquina-de-moer-ideologias-guimaraes-rosa-libera-as-linguas-aprisionadas-na-lingua-dando-voz-aos-que-nao-tem-voz-ou-seja-aqueles-des/>
- Hegel, G. W. F. (2003). *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Helder, H. (2015). *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora.
- Hill, L. (2001). *Bataille, Klossowski, Blanchot, Writing at the Limit*. New York: Oxford University Press.
- Kierkegaard, S. (2012). *Migalhas Filosóficas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lopes, Ó. (2019). Dossier Óscar Lopes. *Brasiliiana*, 175.
- Lorenz, G., & Rosa, J. G. (s.d.). *Diálogo com Guimarães Rosa*. Consultado 15 de Junho, 2020, em <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>
- Lourenço, E. (2016). *Obras Completas III Tempo e Poesia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mattoso, J. (2001). *Poderes Invisíveis, o imaginário medieval*. Rio de Mouro: Círculo

de Leitores.

Monteiro, H. (2014). *Maurice Blanchot, A literatura nos limites da filosofia*. Coimbra: Palimage.

Mulinacci, R. (2001). A Linguagem e a Morte. In *Seminário Internacional Guimarães Rosa, Veredas de Rosa II* (pp. 677–682). CESPUC.

Nietzsche, F. (1972). *Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães.

Nietzsche, F. (2010). *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Guimarães.

Nigro, R. (2005). Experiences of the self between limit, transgression, and the explosion of the dialectical system. *Philosophy & Social Criticism*, 31(5–6), 649–664.

Nunes, B. (2013). *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL.

Oliveira, F. (1983). Revolução Roseana. In *Guimarães Rosa, coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho*. Rio de Janeiro: Civilização.

Proença, M. C. (1958). *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

Ribeiro, B. (2002). *História de Menina e Moça*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Rilke, R. M. (2009). *Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus*. New York: Vintage International.

Rimbaud, J.-A. (s.d.). *Lettre du voyant*. <https://www.bacdefrancais.net/lettre-du-voyant-rimbaud.php#texte>

Rosa, A. R. (1986). *Poesia Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro.

Rosa, J. G. (1984). *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, J. G. (2017a). *Ficção Completa, vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, J. G. (2017b). *Ficção Completa, vol. 2*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, J. G., & Bizzarri, E. (2003). *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Rosa, J. G., & Clason, C. M. (2003). *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu*

- tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, V. G. (2008). *Relembraimentos. Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosenfield, K. H. (1993). *Os Descaminhos do Demo*. São Paulo: EDUSP.
- Rosenfield, K. H. (2007). O pacto fáustico em Grande Sertão: veredas. *Ciências e Letras*, 42, 241–250.
- Rowland, C. (2011). *A forma do meio*. São Paulo: Unicamp.
- Santiago, S. (2017). *Genealogia da Ferocidade*. Recife: Cepe editora.
- Vork, R. (2013). Things that no one can say. *Modern Drama*, 56(3), 306.326.
- Xisto, P. (1983). À Busca da Poesia. In *Guimarães Rosa, coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho*. Rio de Janeiro: Civilização.

Websites

- Discurso da tomada de posse na Academia Brasileira de Letras de João Guimarães Rosa [em linha], <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse> [consultado 07-09-2020].
- “Demon”, Encyclopedia Britannica [em linha], <https://www.britannica.com/topic/demon-Greek-religion> [consultado 05-10-2020]
- “Kairos”, Dicionário Eulexis [em linha], <https://outils.biblissima.fr/fr/eulexis-web/?lemma=kairos&dict=LSJ> [consultado 07-09-2020].
- “Tatarana”, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/tatarana> [consultado 20-09-2020].
- “Urutu”, Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2020. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/urutu> [consultado 05-10-2020].